

تاریخ سائر جهان

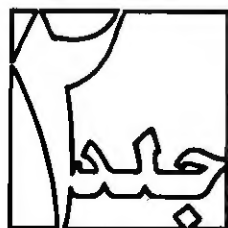
اسکار گ. براکت

ترجمہ

ہوشنگ آزادی ور







نشر تقوه با مشارکت انتشارات مروارید، سال هزار و سیصد و هشتاد و شش

فهرست

پیشگفتار ۱۱

۱ خاستگاههای تئاتر

(۲۸)

- ۳۰..... نظریه‌ی خاستگاه آیینی
۳۲..... فایده و معنای آیین
۳۷..... نظریه‌های دیگر درباره‌ی خاستگاه تئاتر
۴۳..... آیین در مصر باستان و خاور نزدیک
۵۱..... نگاهی به منابع تاریخ تئاتر
۵۳..... زیرنویسهای فصل اول

۲

تئاتر و درام در یونان باستان.

(۵۴)

- ۶۰..... خاستگاه تراژدی
۶۴..... دهنوسییای شهر در سده‌ی ششم پیش از میلاد
۶۶..... تراژدی در سده‌ی پنجم پیش از میلاد
۷۱..... نمایش ساتیر
۷۲..... کمیدی یونانی در سده‌ی پنجم پیش از میلاد
۷۶..... جشنواره‌های دراماتیک در سده‌ی پنجم پیش از میلاد
۷۹..... گزینش نمایشنامه و سرمایه‌گذاری
۸۰..... بازیگران و بازیگری
۸۲..... همسرایان
۸۵..... موسیقی و رقص
۸۷..... لباس و صورتک
۹۲..... معماری تئاتر
۹۹..... تالار نمایش و تماشاگران

براکت، اسکار گروس، ۱۹۲۳ -

Brockett, Oscar Gross

تاریخ تئاتر جهان / اسکار گ. براکت؛ ترجمه هوشنگ آزادی‌ور.
۳ ج: مصور.

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیلد.

History of the theatre.

عنوان اصلی:

چاپ اول ۱۳۶۶.

چاپ سوم: ۱۳۸۰.

ISBN 964-5881-06-4: (ج. ۱)

۱. نمایش - تاریخ. ۲. نمایشنامه - تاریخ و نقد الف. آزادی‌ور، هوشنگ، ۱۳۲۱ -
مترجم. ب. عنوان.

۷۹۲/۰۹

ت ۴ ب ۱ / PN۲۱۰۱

۱۳۷۵

۸۳۸۱-۷۶م

کتابخانه ملی ایران
محل نگهداری:

چاپ سوم
۱۳۸۰

چاپ دوم
۱۳۷۵

چاپ اول
۱۳۶۶



انتشارات مروارید

انتشارات مروارید، تهران خیابان انقلاب، صندوق پستی ۱۶۵۴-۱۳۱۴۵

Brockett, Oscar Gross, History of the Theatre

Indiana University. Third Edition. 1977

تاریخ تئاتر جهان

براکت اسکار، گروس

مترجم: هوشنگ آزادی‌ور

ویراستار: فرخ وطن

صفحه‌آرایی و روی جلد: ادوارد آرشمیان

(با تشکر از همکاری احمد عالی)

چاپ گلشن

تیراژ ۲۲۰۰

شابک ۹۶۴-۵۸۸۱-۰۶-۴ ISBN 964-5881-06-4

۱۰۱.....	درام یونان پس از سده‌ی پنجم پیش از میلاد.....
۱۰۷.....	تئاتر آتن در سده‌ی چهارم پیش از میلاد.....
۱۰۹.....	تئاتر هلنی.....
۱۱۷.....	نمایش مهم در یونان.....
۱۲۰.....	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۱۲۳.....	زیرنویسهای فصل دوم.....

۳ تئاتر و درام رومن

(۱۲۸)	تئاتر اتروسک.....
۱۳۰.....	زمینه‌ی تمدن رومن.....
۱۳۲.....	جشنواره‌های رومن.....
۱۳۷.....	درام در قلمرو رومیها.....
۱۴۷.....	سرگرمیهای دیگر.....
۱۵۰.....	چگونگی تولید نمایش.....
۱۵۲.....	ساختمان تئاتر رومن.....
۱۵۷.....	ساختمانهای دیگر برای نمایشهای تفریحی.....
۱۵۹.....	صحنه.....
۱۶۲.....	بازیگران و بازیگری.....
۱۶۶.....	صورتك و لباس.....
۱۶۹.....	موسیقی.....
۱۷۰.....	افول تئاتر رومن.....
۱۷۲.....	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۱۷۴.....	زیرنویسهای فصل سوم.....

۴ شرق و غرب در تلاقی هزار ساله

(۱۷۸)	امپراطوری بیزانس.....
۱۷۹.....	تئاتر بیزانس.....
۱۸۲.....	ظهور اسلام.....
۱۸۷.....	نمایش در هند.....
۱۸۸.....	درام سانسکریت.....
۱۹۰.....	تئاتر در چین.....
۱۹۶.....	اروپای غربی.....
۲۰۰.....	تئاتر از ۵۰۰ تا ۹۰۰ میلادی.....
۲۰۳.....	درام عباسی.....
۲۰۶.....	درام عباسی در صحنه.....
۲۱۳.....	عید احقها.....
۲۱۵.....	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۲۱۷.....	زیرنویسهای فصل چهارم.....
۲۲۱.....	

۵ تئاتر و درام در اواخر قرون وسطی

(۲۲۴)	اجرای نمایش در خارج از کلیسا.....
۲۲۷.....	درامهای بومی مذهبی.....
۲۳۰.....	تهیه و تولید نمایش.....
۲۳۳.....	کارگردان.....
۲۳۵.....	بازیگران و بازیگری.....
۲۳۸.....	لباسهای نمایش.....
۲۴۱.....	صحنه‌ی نمایش در اواخر قرون وسطی.....
۲۴۲.....	

تئاتر انگلیس

از قرون وسطی تا سال ۱۶۴۲

(۳۳۶)	دانش‌آموختگان.....
۳۴۵	شکسپیر و معاصرانش.....
۳۴۸	درام نویسان جاکوبی و کارولایتی.....
۳۵۶	قوانین دولتی برای تئاتر.....
۳۵۹	گروههای بازیگری.....
۳۶۲	تئاترهای عمومی.....
۳۷۰	تئاترهای خصوصی.....
۳۸۱	صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، و افکتهای مخصوص.....
۳۸۶	لباس.....
۳۹۰	تماشاگران.....
۳۹۲	بالماسکهای دربار استوارت.....
۳۹۴	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۴۰۱	زیرنویسهای فصل هفتم.....
۴۰۵	

تئاتر اسپانیا تا ۱۷۰۰

(۴۰۸)	درام مذهبی در اسپانیا.....
۴۱۱	آغاز درام غیرمذهبی.....
۴۱۴	تئاتر حرفه‌ای اولیه در اسپانیا.....
۴۱۶	لوپه د وگا و معاصرانش.....
۴۱۸	کالدرون و معاصرانش.....
۴۲۰	گورالها (تئاترهای عمومی).....
۴۲۲	شرکتهای نمایشی.....
۴۲۷	بازیگران و بازیگری.....
۴۲۹	

رنسانس ایتالیا

(۷۸۲)	آرمان نئوکلاسیک.....
۷۹۰	اینترمتسو و اپرای ایتالیایی.....
۷۹۴	توسعه‌ی شیوه‌های جدید صحنه‌پردازی.....
۷۹۵	تحولات معماری تئاتر.....
۳۰۶	وسایل فنی و افکتهای مخصوص.....
۳۱۱	نوودپردازی در صحنه.....
۳۱۶	کمدیا دل آرته.....
۳۱۸	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۳۲۹	زیرنویسهای فصل ششم.....
۳۳۲	

۲۴۶	صحنه‌پردازی.....
۲۴۹	افکتهای مخصوص.....
۲۵۱	تماشاگران و تالارهای نمایش.....
۲۵۴	شکلهای دراماتیک غیرمذهبی.....
۲۵۴	نمایشهای فارس در قرون وسطی.....
۲۵۷	نمایشهای اخلاقی.....
۲۶۳	نمایشهای مجلسی (انجمنهای ادبی).....
۲۶۴	میان پرده‌ها.....
۲۶۶	مسابقات لال بازی و بدل پوشی.....
۲۷۰	مراسم درباری و نمایشهای خیابانی.....
۲۷۳	زوال و دگرگونی درام قرون وسطایی.....
۲۷۵	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۲۷۸	زیرنویسهای فصل پنجم.....

پیشگفتار مترجم

کتابی که پیش روی شماست جلد اول از نخستین تاریخ جامع تئاتری است که در اختیار خواننده‌ی فارسی زبان قرار می‌گیرد. مؤلف کتاب کوشیده است چکیده‌ی آنچه را که مربوط به فعالیتهای تئاتری در جهان است در حجم نسبتاً محدودی گرد آورد. کتاب حاوی‌ی تحول شیوه‌های بی‌شماری است که نمایشگران همه‌ی کشورهای غرب و شرق برای ارتباط با تماشاگر پیش گرفته‌اند: تشکیل گروه، تهیه‌ی دکور، لباس محل اجرا، شیوه‌های گوناگون بازیگری و بیان و شخصیت پردازی و صحنه آرای، طبقه بندی تماشاگران در طول اعصار، و حتی تعداد اجراهای سالانه و قیمت بلیت ورودی و دستمزد بازیگران و بسیاری نکات جزئی دیگر که سرنوشت تئاتر را رقم زده‌اند. کتاب حاضر علاوه بر آن که تصویر کامل و روشنی از تئاتر و نمایش را برای پیوندگان و محققان ترسیم می‌کند، برای همه‌ی دست اندرکاران تئاتر، و حتی سینما، از بازیگر و نویسنده و کارگردان و طراح، تا معمار و منتقد و صاحبان و گردانندگان، و چه بسا تماشاگران، مفید و مغتنم است. رهیافت علمی‌ی این کتاب با تئاتر برخوردی زنده و پویا دارد. هر تغییر، تحول و جنبشی را در ارتباط با ریشه‌های تاریخی، نیازهای اجتماعی و اقتصادی، فرایافتهای فکری و عقیدتی، و دستاوردهای فنی‌ی دوران‌ش بازرسی می‌کند. مؤلف هرگز در دام افسانه‌ها و خیالپردازیهایی که معمولاً در اسناد باستانی رجوع دارند نمی‌افتد و اسناد و گزارشهای بی‌شمار و تاریخهای کهنه و تازه‌ی تئاتر را زیر و رو می‌کند، و می‌کوشد سره را از ناسره باز شناساند. لذا خواننده ضمن آن

۲۳۲	لباس.....
۲۳۳	صحنه و صحنه‌پردازی.....
۲۳۵	سرگرمیهای درباری.....
۲۳۹	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۲۴۲	زیرنویسهای فصل هشتم.....

۹

(۲۴۲)	تئاتر فرانسه از ۱۵۰۰ تا ۱۷۰۰
۲۴۵	تئاتر درباری و تئاتر مدارس در فرانسه پیش از ۱۶۰۰.....
۲۴۹	تئاتر عمومی در پاریس پیش از ۱۵۹۵.....
۲۵۲	تئاتر عمومی ۱۵۹۵-۱۶۲۵.....
۲۵۷	پیروزی آرمان نئوکلاسیک.....
۲۶۵	شرکتهای نمایشی ۱۶۲۵-۱۶۶۰.....
۲۶۸	تئاترهای عمومی ۱۶۲۵-۱۶۶۰.....
۲۷۰	صحنه‌پردازی در تئاترهای عمومی ۱۶۲۵-۱۶۶۰.....
۲۷۲	پیروزی شیوه‌ی ایتالیایی در صحنه‌پردازی ۱۶۴۰-۱۶۶۰.....
۲۷۵	فرانسوی شدن شیوه‌های ایتالیایی ۱۶۶۰-۱۷۰۰.....
۲۸۰	درام فرانسوی ۱۶۶۰-۱۷۰۰.....
۲۸۸	شرکتهای نمایشی در فرانسه ۱۶۶۰-۱۷۰۰.....
۲۹۰	سازمان شرکتهای بازیگری در فرانسه.....
۲۹۶	معماری و صحنه پردازی ۱۶۶۰-۱۷۰۰.....
۲۹۸	پایان سده‌ی هفدهم.....
۵۰۰	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۵۰۲	زیرنویسهای فصل نهم.....
۵۰۵	فهرست عنوانها.....

که تاریخ مفصل اما فشرده‌ای از تئاتر در جهان را می‌آموزد، همزمان فوت و فن تحقیق تئاتری، و تحقیقات فرهنگی و هنری دیگر را نیز فرا می‌گیرد. این کتاب به خاطر حوزه‌ی وسیعی که در بر دارد، یک فرهنگ تئاتری نیز محسوب می‌شود.

مؤلف محترم کتاب اشاره‌ای به تئاتر ایران نکرده است، شاید به دو دلیل: نخست آن که اسناد و منابع تاریخی در این باره بسیار اندک و ناپیوسته است. دوم آن که مؤلف به طور کلی به تئاتر کشورهای پرداخته که در فرایند رشد و توسعه‌ی تئاتر امروز جهان مؤثر بوده‌اند. درباره‌ی تاریخ تمدن و فرهنگ ایران تاکنون بررسی‌ی کامل و منظمی صورت نگرفته، و این امر در مورد تئاتر ایران نیز صادق است. تصور آنکه نوعی سنت تئاتری در جامعه‌ای وجود نداشته باشد، مشکل یا شاید غیرممکن است. از طرف دیگر کلیه‌ی شکل‌های نمایشی سنتی و نوین ایران را می‌توان در تئاتر ملل دیگر ردیابی کرد. ایران به واسطه‌ی موقعیت ویژه‌ی جغرافیایی، سازمان گسترده‌ی دولتی، و تنوع فرهنگی خود همواره در میان کشورهای خاورمیانه و خاور نزدیک جایگاه بلندی داشته است. اما این سرزمین کهنسال از آغاز دگرگیر جنگ و ویرانی و تماس‌های مداوم با کشورهای جهان بوده است، و به خاطر همین ارتباط‌های مداوم از طریق تجارت و جنگ، بسیاری از پدیده‌های فرهنگی ایران با کشورهای دیگر نقاط مشترک فراوان پیدا کرده است. تماس با یونان و مصر باستان، جنگ با روم و بیزانس، و پذیرفتن اسلام، فرهنگ ایران را غنا و تنوع عظیمی بخشیده، چنانکه تمیز فرهنگ اصیل ایرانی از غیرایرانی

کاری دشوار، و شاید غیرضروری می‌نماید. محققان گاه بدانجا می‌رسند که مثلاً می‌گویند دیونوسوس، یکی از خدایان اساطیری یونان، در اصل خدایی آریایی به نام دیوانوشه بوده است^۱؛ به گفته‌ی پلوتارک هنگامی که اسکندر وارد ایران شد در شهرهای کرمان و همدان تماشاخانه‌هایی وجود داشته است^۲؛ در تاریخ بخارا آمده «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست، چنانکه در همه‌ی ولایات معروفست، و مطربان آنرا سرودها ساخته، و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است»^۳؛ همچنین گفته‌اند ایرانیان هنگام جنگ شیپور و کرنا می‌زدند و دُهل‌هایی را که بر آن زنگوله آویخته بود به صدا در می‌آوردند، و هنگام استراحت سربازان، یا پس از پیروزی، برای سربازان خود نمایش‌های سرگرمی پیا می‌کردند. علاوه بر تماشاخانه‌های موجود در ایران، یونانیان نیز برای تبلیغ فرهنگ و آیین خود تماشاخانه‌هایی یونانی ساختند^۴.

ردیف کردن گزارش‌های منفرد و پراکنده، که گاه خالی از شایبه هم نیستند، بدون یافتن یک ارتباط درونی و سازواره، و یافتن زمینه‌های تحول و رشد، یا عدم تحول و رشد، ما را به تاریخ تئاتر ایران راهبر نخواهد شد. تا زمانی که بررسی‌ی پیوسته و روشنی از سیر تمدن و فرهنگ ایران به عمل نیاید سنت تئاتری در ایران ناشناخته خواهد ماند. تنها بررسی‌های نسبتاً جامعی که در باره‌ی نمایش ایرانی صورت گرفته کتاب پرمایه‌ی نمایش در

۱ و ۲. نقل از کتاب پیدایش نمایش و رقص در ایران، نوشته‌ی مجید رضوانی.

۳. نقل از کتاب نمایش در ایران نوشته‌ی بهرام بیضایی.

۴. نقل از کتاب پیدایش نمایش و رقص در ایران، نوشته‌ی مجید رضوانی.

ایران نوشته‌ی آقای بهرام بیضایی، و کتابهای پیدایش نمایش و رقص در ایران نوشته‌ی آقای مجید رضوانی، و بنیاد نمایش در ایران نوشته‌ی آقای دکتر جنتی عطایی است. جز اینها مقالات، گزارشها، و کتابهای پراکنده‌ی دیگری نیز منتشر شده که نمی‌توان براساس آنها چهره‌ی واقعی و کامل نمایش ایرانی را ترسیم نمود. در این وجیزه تنها می‌توان خطوط اصلی‌ی پیگیری‌ی تئاتر در ایران را به صورت کلی عنوان کرد:

رایجترین نظریه‌ی خاستگاه تئاتر بر آن است که تئاتر از دل اسطوره و آیین به در آمده و متحول شده است. پیش از دوران نوشتاری، و در میان جوامع ابتدایی، آیینها شکلی از معرفت و وسیله‌ای برای ضبط وقایع، مقدسات، آداب، و تاریخ اقوام بودند. يك نمایش آیینی تماشاگران را، که خود اجراکننده نیز بودند، در فعالیتی خلاق و جمعی به وحدت می‌رساند، حقیقت فردی‌ی شرکت‌کنندگان را با حقیقت جهانی و کیهانی‌ی آنان معادل می‌کرد، و نیروی معنوی و روحانی‌ی قبیله یا جماعت را آزاد می‌ساخت. در دوران شفاهی، آیین کاربردی همه‌جانبه داشت و مهمترین وسیله‌ی ارتباط جمعی محسوب می‌شد، و کم و بیش همان وظایفی را پرعهده می‌گرفت که امروزه برای تئاتر متصور است. بنابراین آیینها توانستند عناصری را فراهم آورند که پیدایی و تحولات آینده‌ی تئاتر بدانها وابسته بود؛ عناصری همچون محل اجرا، اجراکنندگان، حرکت نمایشی و تماشاگران. محتوای آیین صورت نوشتار نداشت، بلکه بر اثر تکرار و تداوم به شکل مناسکی بسیار دقیق در فرهنگ شفاهی‌ی قبایل پذیرفته و پالوده می‌شد. از هنگامی که برای اجرای آیینها متنی تهیه شد، آنچه امروز تئاتر می‌نامیم زاده شد. از آن پس، تئاتر

همچون فعالیتی مستقل و خلاق قاعده بندی شده و به صورت‌های متنوع، پا به پای تمدنهای مختلف بشری به حیات خود ادامه داده است.

تئاتر اجرای آگاهانه‌ی يك متن یا يك مایه‌ی از پیش تعیین شده است که هدفهای متعددی را دنبال می‌کند: تئاتر آموزش می‌دهد، ارشاد می‌کند، سرگرم می‌کند، و نیز در راه کشف جهان و انسان و «الهام بخشیدن» به تماشاگران گام برمی‌دارد. تئاتر همواره با انسان بوده است، و فرهنگهای مختلف با آن رفتاری گونه‌گون داشته‌اند؛ گاه به داشتن تئاترمباهات می‌نمودند، و گاه همچون عامل فساد جامعه تکفیر و طردش می‌کردند.

بر این برخوردهای متفاوت و تناقض‌آمیز دو علت عمده را می‌توان برشمرد: نخست تنوع و پیچیدگی‌ی تئاتر، که قادر است از پیش پا افتاده‌ترین حرکات نمایشی و تفریحی تا متعالی‌ترین جنبه‌های معرفت بشر را به نمایش بگذارد؛ دیگر دامنه‌ی نفوذ و اقتدار فرهنگی‌ی آن. در تمدنهای بزرگ گذشته تئاتر همچون يك نهاد با نفوذ فرهنگی و عقیدتی عمل می‌کرد، و مثل آیین در پی کشف و افشای رازهای نهفته بود. علت سومی را نیز می‌توان بر این دو افزود، و آن فرایافت جامعه است. ارسطو انسان را جانور مقلد توصیف می‌کند، از اینرو اجرای نمایش را از غرایز طبیعی‌ی او می‌شمارد؛ در قرون وسطی تئاتر سراسر در خدمت آموزشهای اخلاقی و تجسم بخشیدن به داستانهای انجیل قرار می‌گیرد؛ پس از رنسانس اروپا انسان همچون موجودی زمینی اما لایق رسیدن به کمال تعریف می‌شود، پس انسانگرایی و واقعگرایی بر ضوابط فلسفی و فرهنگی، و به تبع آن بر تئاتر زمان، حاکم می‌گردد، و شخصیتهای اساطیری در درامها جای خود را به انسانهای واقعی

می‌سپارند: هنگامی که کیرنیک اعلام می‌کند زمین (و به تبع آن انسان) مرکز عالم نیست، تئاتر آرمانگرا و بزرگنمایی پدید می‌آید تا اشتیاق رسیدن به جاودانگی را پاسخ گوید: عقل‌گرایی عصر ولتر و دیده‌رو و اصحاب دایرةالمعارف، احساس‌گرایی سده‌ی هجدهم، طبیعت‌گرایی عصر علم و انقلاب‌های سیاسی و اجتماعی، همه تئاتری متناسب با فرایافت دوران خود را به وجود می‌آورند.

در شرق، اما، تئاتر راه و رسالت دیگری در پیش می‌گیرد. از آنجا که انسان شرقی شکافی میان تفکر و دین قائل نیست، همه‌ی اعمال بشر، چه روحانی و چه مادی، همواره به سوی هدفی واحد میل می‌کند: رستگاری. در فرهنگ شرق رستگاری خود ارزشی غایی است، که هم ناشی از دیانت و هم بانی فلسفه و علوم است. هنر نیز همچون فلسفه در شرق لازم است. الهامبخش زندگی این جهانی از یکسو، و راهنمای رستگاری از سوی دیگر باشد. تئاتر شرقی به جای زبان و مفاهیم عقلی و واقعگرایانه (توهم آفرین) زبان تمثیلی را برمی‌گزیند، و ترکیبی از دین، آیین، اخلاق، و سرگرمی است. این تئاتر می‌کوشد تماشاگر خود را آرامشی روحانی ببخشد، و او را با حیات درونی‌ی خویش و با نظم جهان هماهنگ سازد، تا سرانجام او را به رستگاری هدایت کند. هرچند داستانها و حوادث هیجان‌انگیز در تئاتر شرق فراوان است، اما قصد آنها به هیچ وجه داستانگویی و ایجاد هیجانهای کاذب نیست. در این تفکر تمام عالم هستی، حتی شخصیتها و صحنه‌ها، تمثیل و مظهری از تجلیات وجودند. ظواهر هر چه باشند، هدف نهایی یا بیانی غیرمستقیم، انگیزختن احساسات کیفی و حالات ویژه‌ی انسانی است.

تئاتر به خاطر طبیعت نقاد و افشاگرانه‌اش حاکمان مستبد را خوس نمی‌آمد. از طرفی پادشاهان ایرانی خود چندان گرفتار تاخت و تاز و حفظ بقای خود بودند، که حتی مجال پرداختن به يك نمایش رسمی و دولتی را نمی‌داشتند. هنر همواره در جوامعی رشد می‌کند که دارای نباتی درازمدت باشند. زیرا هنر نیز همچون علم نتیجه‌ی کار گروهی، و انتقال تجربه‌ها و دستاوردها از گروهی به گروه دیگر است. حکومت‌های ایرانی همواره پس از رسیدن به قدرت همه‌ی دستاوردهای پیش از خود را از میان برداشته و سازمان دیگری را پی‌ریزی می‌کردند. در چنین شرایطی سنت‌های جدی‌ی نمایشی تنها به صورت نمایش‌هایی آیینی و بومی که ریشه در اعماق فرهنگ جامعه دارد به جا می‌ماند، و هرگونه نوآوری با مقاومتی جدی روبرو می‌شود. بنابراین نمایشگران آزاد و حرفه‌ای، اگر وجود داشته باشند، برای جلب تماشاگر ناچار به دلچسپی (طلحگی) و مسخرگی روی می‌آورند، در نتیجه مهر بی‌ارزشی می‌خورند. چون بی‌ارزشند از حلقه‌ی فرهیختگان جامعه دور می‌افتند، و چون مطرود و مکروهند عوامانه و گمنام می‌مانند. نمایش هنگامی در میان توده‌های مردم رواج می‌یابد که بتواند خواسته‌ها و آمال آنها را منعکس کند، و چون اجازه‌ی این کار را ندارد توده‌ی مردم نیز گرایشی بدان نشان نمی‌دهد، و حمایت خود را از آن سلب می‌کند. گزارشگران و مورخان نیز در آثار خود اعتنایی به نقل آن نمی‌کنند. به دلایلی از این دست آثار نمایشی گذشته‌ی ما عموماً سینه به سینه، و به عنوان نمایش‌هایی عامیانه به دوران ما رسیده است. اگر باور کنیم که هیچ جامعه‌ای بی‌نیاز از نمایش نیست، در این صورت می‌توان تصور کرد که این نیاز از طریق انواع آیینهای مذهبی، تعزیه، نقالی،

نمایشهای عروسکی، روحوضی، ساهنامه خوانی، بازیهای فیهو خانه‌ای، و نواح ورزشهای نمایشی برآورده می‌سده، و نیز گاه به نمایشهای خلوت دربارها و خانه‌های اسراف، توسط گروههای كوچك و گمنام، محدود می‌گردیده است. باید توجه داشت كه عدم اطلاع ما از حگونگی و كارکرد همین سكله‌های نمایشی، و عدم اطلاع از اینکه همین نمایشهایی كه امروز بر حسب عامیانه خورده‌اند، در بی كدام حقیقت بوده‌اند، دست و بال ما را در تحلیل تئاترهای موجود ایرانی می‌بندد.

هنگامی كه تهاجم غرب به ایران آغاز سد، قالبهای نمایشی موجود در ایران پاسخگوی نیازهای جامعه‌ی ایرانی نبودند. روستفكران ایران، كه فقر مادی و معنوی‌ی كشور را دریافته بودند در خارج از كشور دست به فلم بردند، و به وسیله‌ی روزنامه و كتاب به روسن كردن ذهن مردم پرداختند. اصلاحات میرزا تقی‌خان امیركبیر، تأسیس دارالفنون، تبلیغات دامنه‌دار سید جمال‌الدین اسدآبادی بر ضد استبداد و لزوم اصلاحات، افكار مردم ایران را بیدار كرد. جاب چندین روزنامه، درج اخبار فعالیت‌های فرهنگی در غرب، ترجمه‌ی مقالات و نه‌ایشنامه‌های میرزا فتحعلی اخوندزاده، رسالات و اسعار میرزا آفاخان کرمانی، و كتابهای حاج میرزا عبدالرحیم طالبی كه اصول علمی و اجتماعی را به زبان ساده بیان می‌كردند، تكانهای شدیدی بر افكار ایرانی وارد آورد، و همراه با حوادث دیگر تاریخی انقلاب مشروطیت را بی‌افگند. اما فرهیختگان ایرانی هم‌زمان با آشنایی با اندیشه‌های جدید غربی، رفته رفته خود سفسه‌ی فرهنگ غرب سدند. این سیفنگی، و نه سناحت سسی، قدرت

ارزیابی آنان را فلج كرد، و اغتشاسی به وجود آورد كه در همه‌ی زمینه‌ها به صورت تقلید كوركورانه از غرب ظاهر شد. در زمینه‌ی نمایش بزودی تعزیه كاربرد خود را به عنوان يك نمایش فرهنگی و تربیتی از دست داد، و س از سقوط قاجاریه، به خاطر ضدیب با مذهب تقریباً ممنوع سد. گروههای نمایشی دیگر از جمله نقالان، خیمه سب‌بازان، معرکه‌گیران، نمایشگران روحوضی، و غیره خون فادر به انطباق با جامعه‌ی بیدار سده‌ی ایران نبودند و نیز اجازه‌ی انعكاس حقایق موجود را نداشتند از رواج افتادند. اگر امروز حیزی از این نمایشهای سنتی در گوسه و كنار به چشم می‌خورد، سیری بی‌یال و اشكم است كه انگیزه‌ها و منابع حیاتی‌ی خود را از دست داده است. از آن پس تئاتر در ایران به صورتی براكنده، و به مقتضای زمانه، از هر چمن گلی جیده، و هرگز جز در داخل كلاس دانشگاهها، و در میان جزوه‌های درسی‌ی دانشجویان، همچون فعالیت سازمان یافته و منضبطی معرفی نشده است.

اگرچه گروههای فراوانی تشکیل سدند، و صاحب‌نظران صالحی يك حند در راه ارانه‌ی تئاتری سالم و اصیل و سرزنده، براساس الگوهای غربی گام برداستند، اما فادر نشدند در میان توده‌های وسیع جای نایی باز كنند، و تئاتر حرفه‌ای را در سطح جامعه بدل به يك نهاد فرهنگی سازند. بر این عدم اقبال علل چندی را می‌توان برنمرد: نخست آنكه تئاتر غرب تاریخ دراز و بر فراز نشیبی را سب سر نهاده، و مابه‌نای تمدن غرب راه سیموده و نه مایه‌ی امروزی‌ی خود رسیده است. سس برای استقرار حدن سبب محكمی چهل سال و سجاه سال زمان رییدی سست. دوه آنكه غالب سسروان تاتر در ایران

ساخت وسیعی از جامعه‌ی خود نداشتند، و کسانی که بعدها از پی آنها رفتند بر ستاب و بدون دریافت روشنی از سنت موجود در نمایش ایرانی به کار برداشتند. نکته‌ی سوم که شاید از همه مهم‌تر باشد اینکه تئاتر نوین همچون نهاده‌ی ادبی به ایران معرفی شد. نمایشنامه‌های اولیه‌ی ایرانی ترجمه، اقتباس، یا خلاصه سده‌ی نمایشنامه‌های غربی بودند، باری، اما همراه این اقتباسها، سیوه‌های غربی در بازیگری، لباس، دکور، و حتی ترتیب جایگاه تماشاگران نیز اتخاذ شد. باید دانست که اولاً تئاتر يك متن ادبی نیست. تئاتر تنها در صحنه و در مقابل تماشاگران تئاتر است، و در بیرون از این دایره تنها متنی ادبی است که چیزی از تاریخ ادبیات محسوب می‌شود، ثانیاً نویسندگان نمایشنامه معمولاً از دل گروههای موجود نمایشی برمی‌خیزند، یا به استخدام آنها در می‌آیند. پس سنت نمایشنامه‌نویسی جدا از محل اجرا، بازیگران، طراحان، روابط حرفه‌ای میان افراد گروه، و روابط منطقی میان بازیگر و نویسنده و تماشاگر نیست. سنت نمایشی از قراردادهای نمایشی، و الگوهای ارتباطی در میان گروه نمایشگر و تماشاگران به وجود می‌آید، و نه يك متن ادبی. این امر در مورد سینما نیز صادق است. زیرا سینما به همان نیازهایی پاسخ می‌گوید که تئاتر در طول تاریخ به آن پرداخته است. این واقعیت در ایران مورد غفلت قرار گرفته، و اعلام استقلال نویسنده از گروه سازمان یافته‌ی نمایشی عواقبی داشته است که هنوز هم میان بسیاری از نمایشگران حرفه‌ای در ایران جریان دارد.

هدف از این کلی‌گویی پرداختن به سیوه‌های تهاجم غرب به ایران، یا انتقاد از پیشگامان تئاتر نوین ایران نیست، زیرا همین کوششها نیز جای

قدردانی بسیار دارد، بلکه بازرسی کج رویها، و به دست دادن دریافنی کلی و روشن از نارساییهای تئاتر ایران است، که نزد بسیاری از علاقه‌مندان و دست‌اندرکاران تئاتر بویژه جوانان ما شناخته نیست. تحولات سریع اجتماعی در ایران معاصر، و اختلافات شدید فرهنگی میان اجراکنندگان تئاتر و قشرهای مردم از يك سو، و وجود اختناق از سوی دیگر موجب شد که تئاتر ایران نتواند مسیری هموار و پیوسته، و هماهنگ با نیازهای مبرم جامعه بیابد، و همواره دچار تجربه گرای و تمرین در اسکال نوین تئاترهایی شد که مدام از غرب می‌آمد. از طرفی بحثهای جدی و انتقادی درباره‌ی تئاتر در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، یعنی اوج فعالیتهای تئاتری در ایران، و نقد اجراهای تجربی همواره سر در گم و بی‌حاصل بود. ارزشها هرگز در جای درست خود ارزیابی نمی‌شد، و گروههای فعال نمایشی نیز نتوانستند با نقادی صادقانه از وجوه مختلف کار خود هنجاری مداوم و رشد یابنده بگیرند. بحث در لزوم داشتن تئاتری مطابق با استانداردهای جهانی، و کوشش برای رفابت با بشروترین تئاترهای موجود جهان از نیت این گفتار بیرون است. اما باید يك حقیقت مهم را در نظر داشت. عرضه‌ی تئاتر جهانی، یا هر چیز جهانی برای صدور فرهنگ است. صدور فرهنگ زنده و بویا جدا از صدور کالا و دست یافتن به بازارهای جهانی نیست. فرهنگ همواره با قدرت نظامی، اقتصادی و سیاسی امکان صدور یافته است و نباید صدور کالاهای عتیق و «فرهنگ مردم» را با صدور فرهنگ جهانی اشتباه کرد. نمایشهای عتیق آری، اگر اصیل، الهامبخش و تمدن ساز باشند، البته گوهرسنانسان را به کار می‌آیند. حیزهای عتیق در تاریخ هنر غالباً به همه‌ی بشریت هنردوست تعلق داشته‌اند، زیرا این

آثار در طول زمان پالایش یافته، از آب و آتش گذر کرده، و جوهری غیرمادی یافته‌اند. اما صدور تئاتر جهانی از سرزمینی که هنوز هشتاد درصد مردم آن جز نمایشهای تلویزیونی تئاتری ندیده‌اند جای تأمل دارد. ما تئاتری را می‌توانیم صادر کنیم که اولاً خود آن را ساخته و پرداخته باشیم، ثانیاً از قرع و انبیب فرهنگ خود عبور داده، آن را پاک و پالوده کرده، و نخست در کشور خود مستقر ساخته باشیم. موفقترین نمایشهای ایرانی، که تعدادشان بسیار معدود است، هر يك مجموعاً بیش از ده هزار نفر تماشاگر را به خود جذب نکرده‌اند. و بیش از نیمی از نمایشهای اجرا شده در ایران را شاید کمتر از پنجهزار نفر دیده‌اند. چنین تئاتری در شکوفاترین وضع خود، همچون پته‌ی گلی پس از يك فصل ور می‌برد. عرضه‌ی پیشرفته‌ترین تکنیکهای تئاتری در کشور ما، اگر زمینه‌ی مستحکم فرهنگی نداشته باشد نه تنها تماشاگری را جذب نمی‌کند و فرهنگی نمی‌سازد، بلکه موجبات سردرگمی و پریشانی‌ی تکنیکی را در نزد نوآمدگان به بار می‌آورد. به همین دلیل امروز در هر يك از نمایشهایی که توسط جوانان ما عرضه می‌شود تکنیکهای ناهمگونی از همی مکانب تئاتری را می‌توان مشاهده کرد، که بدون هیچ بافت و ضابطه و چفت و بستنی در کنار یکدیگر چیده شده‌اند.

مترجم امیدوار است کتاب حاضر بسیاری از نکاتی را که در تئاتر (و حتی سینمای) امروز ایران نادیده گرفته می‌شود روشن سازد، و نمایش را با همی ابعاد فنی، هنری، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی‌ی آن معرفی کند. در حال حاضر دست اندر کاران تئاتر و سینمای ایران به رغم همی نارسایها و فقدان امکانات به مرحله‌ای رسیده‌اند که قادرند با بسیاری از کشورهای

جهان برابری کنند، و این مرهون تجربیاتی است که به هر حال انجام گرفته است. مترجم هنگامی که ترجمه‌ی کتاب حاضر را به دست گرفت به سختی باور داشت که تاریخ تئاتری در ایران چاپ نشده باشد، و اگر دست به چنین کار خطیری زد همه از آن بود که جای چنین کتابی را به شدت خالی می‌دید. مترجم در نظر داشت برای همی اصطلاحهای فنی و هنری‌ی تئاتر در زبان فارسی معادل به دست آورد، اما انجام این تعهد به تمامی میسر نشد. زیرا پاره‌ای از اصطلاحها مربوط به فرهنگ تئاتری و بخشی از قراردادهای تئاتر اروپا هستند، و پیدا کردن معادل فارسی (یا در حقیقت ایرانی) نه برای مترجم ممکن بود، و نه همیشه ضرورت داشت. مثلاً «دیالوگ» را گاه «گفتگو» ترجمه کرده‌اند، اما «گفتگو» همی معنای «دیالوگ» را در بر ندارد. دیالوگ در حقیقت تقابل و تعاطی‌ی گفتگوست، تا از آن نتیجه‌ی دیگری حاصل آید. یا مثلاً «درام» یا «دراما» را «نمایش»، «فاجعه»، یا «تئاتر» به طور کلی ترجمه کرده‌اند. این ترجمه‌ها اگر چه جنبه‌هایی از معنای درام را در بردارند، اما رسا نیستند. در ادبیات نمایشی درام معمولاً به نمایشنامه اطلاق می‌شود، و از این لفظ در طول تاریخ تئاتر تعاریف گوناگونی شده است که ترجمه‌های فارسی شامل کلیه‌ی این تعاریف نمی‌شوند. هنگامی که در يك متن اروپایی اشاره‌ای به «درام» می‌شود، خود بخود شکلهای فرعی نمایشی همچون پانتومیم، میم، نمایش بورلسک، ملودرام و غیره حذف می‌شوند. مترجم در ترجمه‌ی اصطلاحها هر جا که معادلی رسا و جاذب و کامل یافته وام گرفته، و هر جا که خود قادر بوده اصطلاحی را وضع کرده، و هنگامی که هیچیک از این دو میسر نبوده، عین اصطلاح را، با توجه به رواج آن، به کار برده است. مترجم همچنین به

رغم میل باطنی خود، گاه از اصطلاح رایجی استفاده کرده که آن را نادرست می‌داند، مثل اصطلاح «شخصیت» در مقابل کاراکتر. در زبان فارسی کاراکتر غالباً «شخصیت» ترجمه شده است، و اهل تئاتر آن را به کار می‌برند و می‌فهمند. اما کاراکتر ضمن آن که معنای شخصیت را می‌دهد، در متون تئاتری و در میان نمایشگران معنای «شخص» یا «بازیگر» را نیز القا می‌کند. از طرفی شخصیت در زبان فارسی به شخص ممتاز نیز اطلاق می‌شود که کاراکتر فاقد آن است. همچنین اصطلاح افکت و افکت مخصوص. این اصطلاح را گاه تأثیرات صوتی یا بصری ترجمه کرده‌اند، که همان قدر غیرفارسی است که واژه‌ی افکت. به هر حال این واژه اصطلاحی فنی است، و تقریباً کاربردی بین‌المللی پیدا کرده است، اما بدان معنا نیست که نمی‌توان معادلی فارسی برای آن یافت. مترجم نیافت.

هر بار که کتاب مرجعی ترجمه می‌شود فقدان يك فرهنگ یکدست و جامع و معتبر که دستاوردهای همه‌ی صلاحیت‌مداران را گرد آورده باشد بشدت احساس می‌شود. متأسفانه هر مترجم و بوبنده‌ای ناچار است شخصاً بار تبدیل اصطلاحهای خارجی را برعهده گیرد. این اضطرار نه تنها امتیازی نیست بلکه بر هر چه آشفته‌تر شدن بازار اصطلاحها می‌افزاید. کوشش این مترجم بر آن بوده که در ترجمه‌ی کتاب و گزینش یا وضع اصطلاحها سادگی، سهولت و کاربرد آنها را در نظر بگیرد، تا مثلاً بین بازیگر و کارگردان، یا طراح و کارگر صحنه به طور طبیعی قابل تبادل باشد. لذا از اختیار کردن معادلهای فارسی‌ای که گاه خود مهجورتر از اصل اصطلاح هستند پرهیز کرده است.

کتاب اصلی کلاً يك جلد است، اما انتشار ترجمه‌ی آن در يك جلد میسر نبود زیرا حجم نامناسبی می‌یافت، از اینرو به سه جلد تقسیم شد. از طرفی چون کتاب اصلی کتابیست، فشرده و برای خواننده‌ی فارسی‌زبان نوشته نشده، مؤلف در ارائه‌ی تصویر و توضیح مطالب تا حدی به اختصار کوشیده است. این امر دو وظیفه پیش روی ما گذاشت. نخست آن که ترجمه‌ی کتاب گاه به تفصیل و بسیار به ندرت به تفسیر کشیده شد، دیگر آنکه به پیشنهاد ناشر محترم تعداد زیادی عکس بر کتاب افزوده شد تا فقدان منابع تصویری را جبران کرده باشیم و کتاب را غنی‌تر سازیم. برای حفظ امانت و اصالت کتاب هر جا که تصویری افزوده شده، با ستاره‌ای (★) در کنار توضیح عکس مشخص شده است، و هر جا که برای تداوم فهم مطالب نیاز به توضیح بوده، گاه در پراکنش، و گاه در زیرنویس توضیح داده شده است. زیرنویسها در پایان هر فصل و به طور جداگانه آمده‌اند.

در انتهای جلد سوم کتاب که بزودی منتشر خواهد شد، علاوه بر فهرست اعلام و واژه‌نامه‌ی فنی و هنری، در صورت امکان کتابنامه‌ای نیز درباره‌ی تئاتر ایران خواهد آمد تا پژوهندگان جوان را یاری کند. مترجم هیچ فضل و ادعایی ندارد، و بخوبی واقف است که کتاب خالی از لفظهای فاحش و غیرفاحش نیست، لذا هر پیشنهاد سازنده‌ای را با تواضع می‌پذیرد. لازم می‌دانم از دوست عزیزم آقای فرخ وطن سپاسگزاری کنم که متن ترجمه را با متن اصلی مقابله کرد و نکات بسیاری را به من تذکر داد. همچنین از نشر نقره که در ویرایش کتاب، و دسترسی به منابع تصویری، و تکوین کتاب به صورت کنونی آن گشاده‌دستانه همکاری کرد سپاسگزارم.

Enkida
Parse

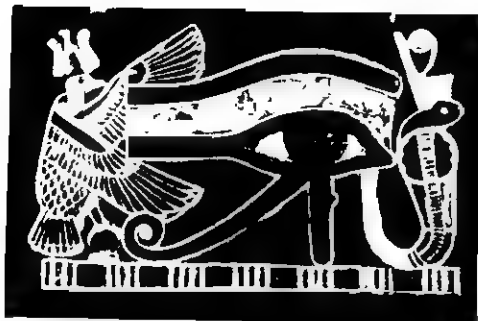
تاریخ تئاتر جهان

در اینجا مایلم این کتاب را به نویسندگان، بازیگران، پژوهندگان، و
همه دست اندرکاران تئاتر ایران تقدیم کنم، که به رغم همه نارساییها، با
عشق و فداکاری چراغ تماشاخانههای رو به سردی این کشور را روشن
نگه می‌دارند؛ و از همینجا به پیگیری آنهايي که بی‌هیچ چشمداشتی به تئاتر
جدی این کشور خدمت می‌کنند درود می‌فرستم.

هوشنگ آزادی‌ور

تابستان ۱۳۶۲

جلد اول



خاستگاههای تئاتر

فعالیتها معمولاً تمایزی قابل می‌شوند. این تمایز بویژه در ای جا حائز اهمیت است، زیرا بدون آن نمی‌توان تاریخ پیوسته‌ای را از همه‌ی شیوه‌های تئاتری موجود در فعالیتهای متنوع انسانی در طول قرن‌ها بنا کرد. لذا این کتاب در درجه‌ی اول به تئاتر به عنوان يك نهاد می‌پردازد، و خاستگاهها و تحولات آن را پی می‌گیرد.

در جستجوی توضیح خاستگاه تئاتر تاریخ‌نویسان تا حد زیاد متکی به نظریه‌اند، زیرا مدارك قابل اعتماد در این زمینه فراوان نیست. برای پاسخ دادن به این سؤال که «تئاتر چگونه به وجود آمد؟» تاریخ‌نویس ناچار است زمانی را مجسم کند که عناصر تئاتری وجود نداشتند؛

عناصر تئاتری و دراماتیک را در هر جامعه‌ی انسانی می‌توان سراغ کرد، صرف نظر از آن که این جوامع پیشرفته و پیچیده باشند یا نباشند. این عناصر در رقصها و مراسم مردم ابتدایی همان قدر بارزند که در مبارزات سیاسی، راهپیماییها، مسابقات ورزشی، مراسم مذهبی، و حتی در بازیهای کودکان ما. پیداست غالب شرکت‌کنندگان در این گونه فعالیتها خود گمان نمی‌کنند در فعالیتی تئاتری حضور دارند، با آن که در آنها تماشاگر، دیالوگ (گفتگو)، و برخورد عقاید به کار گرفته می‌شود. باید متذکر شد که میان تئاتر به عنوان يك شکل هنری، و بهره‌برداری ضمنی از عناصر تئاتری در



سپس در مورد این که این عناصر چگونه کشف شدند، صیقل پذیرفتند و چگونه در فعالیتی مستقل تحت نام «تئاتر» تحکیم یافتند نظریه پردازد. اما از آنجا که بخش اعظم این فرایند قبل از طلوع تاریخ نوشتاری واقع شده است، تاریخ‌نویس تنها می‌تواند آن را از طریق حدس و گمان بازسازی کند. بنابراین اگر ببینیم بسیاری از نظریه‌ها درباره‌ی خاستگاه تئاتر بسی پیش رفته‌اند، اما هیچ کدام به تحقیق ثابت نشده‌اند، نباید تعجب کنیم. به هر حال پیگیرترین نظریه‌ها حاکی از آن است که تئاتر از دل اسطوره و آیین به در آمده، ورشد و نمو یافته است.

نظریه‌ی خاستگاه آیینی

علاقه به درك خاستگاه تئاتر از اواخر سده‌ی نوزدهم سرعتی تصاعدی گرفت، زیرا در آن زمان مردم‌شناسان اشتیاق زیادی به یافتن پاسخ مسأله از خود نشان می‌دادند. از آن هنگام تا به امروز، نظر مردم‌شناسی حداقل سه مرحله را پشت سر نهاده است.

در مرحله‌ی اول که از ۱۸۷۵ تا ۱۹۱۵ به طول انجامید، مردم‌شناسان به رهبری سر جیمز فریزر^(۴)، ادعا کردند که همه‌ی فرهنگها از يك الگوی تکاملی پیروی می‌کنند؛ در نتیجه جوامع ابتدایی موجود در عصر حاضر، می‌توانند منابع مستندی درباره‌ی تئاتر هزاران سال پیش در دسترس ما بگذارند. (اصطلاح «ابتدایی» در این فصل اصطلاحی فنی است که مردم‌شناسان به کار می‌برند تا حرامی را که هنوز زبان نوشتاری ندارند

توصیف کنند.)

دریافت مردم‌شناسان اولیه از این فرایند را می‌توان بدین صورت خلاصه کرد: در آغاز انسان به تدریج به نیروهای باور یافت که ظاهراً مواد غذایی و منابع دیگری را که بقای او بدانها وابسته بود در اختیار خود داشتند. از آنجا که این انسانها دریافت روشنی از عوامل طبیعی نداشتند، آنها را با نیروهای فوق طبیعی و جادویی مربوط می‌دانستند. پس به جستجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداختند. بر اثر مرور زمان، بین شیوه‌هایی که به کار می‌بردند و نتایجی که از آن شیوه‌ها انتظار داشتند، رابطه‌ی مسلمی یافتند. این شیوه‌ها، سپس تکرار شدند، صیقل یافتند، و رسمیت پذیرفتند، تا سرانجام بدل به آیین گردیدند. در این مرحله همه‌ی گروه یا قبیله معمولاً آن آیین را اجرا می‌کردند، و تماشاگران نشان همان نیروهای فوق طبیعی بودند.

داستانها یا اسطوره‌ها معمولاً در اطراف آیینها به وجود می‌آیند، تا آنها را توضیح دهند، توصیف کنند، و یا به صورت آرمان درآورند. این اسطوره‌ها عموماً حاوی عناصری مبتنی بر وقایع، یا اشخاص واقعی هستند، هر چند معمولاً تا حد زیادی در داستانها تغییر ماهیت داده‌اند. اسطوره گاه حاوی نماینده‌ی آن نیروهای فوق طبیعی است که از طریق آیین تقدیس می‌شود، یا قبیله می‌کوشد تا از طریق اجرای آیین آن را تحت تأثیر قرار دهد. لذا مجریان آیین، یا شرکت‌کنندگان در مراسم، نقش شخصیتهای اساطیری یا نیروهای فوق طبیعی را بازی می‌کنند، و این اجرای نقش نشانه، یا آغاز پیدایش يك صحنه‌ی دراماتیک است.

هر چه بر دانش انسان افزوده می‌شود، دریافت او نیز از نیروهای فوق طبیعی و روابط علت و معلولی

تفسیر می‌یابد، در نتیجه برخی از آیینها کنار نهاده می‌شوند، یا تعدیل می‌یابند. اما اسطوره‌هایی که در اطراف آیینها رشد و نمو کرده‌اند، ممکن است به عنوان بخشی از سنت شفاهی قبیله حفظ گردند، و گاه داستانهایی که براساس اسطوره ساخته شده‌اند، بی‌آن که همان کاربرد آیینی گذشته را داشته باشند، به شکل درامی ساده به اجرا در آیند. به این ترتیب، اولین گام مهم در راه تئاتر به عنوان فعالیتی مستقل و تخصصی برداشته شده است. از آن پس زیبایی‌شناسی جای سودمند بودن یا هدفهای مذهبی آیینها را می‌گیرد. آنچه آمد چکیده‌ی دریافتی است که در اواخر سده‌ی نوزدهم در مورد خاستگاه تئاتر مورد قبول بوده است.

دوباره‌ی این مردم‌شناسان پیشنهاد ذکر چند نکته ضروری است: نخست آن که آنها با دو فرض ابراز نشده آغاز می‌کنند: (۱) آنها شخصاً مردمانی عارف و آگاه، و صاحب‌ظرائی بی‌طرفند، و درباره‌ی کسانی می‌نویسند که خرافات‌ساز، و وحشیهای خیالانی^(۲)؛ آنها همچنین معتقدند جوامع تکنولوژیک نوین، بر همه‌ی فرهنگهای ابتدایی برتری دارد. دوم آن که آنها از طریق «داروینسم فرهنگی» به گذشته نگاه می‌کنند؛ بدین معنی که نظریه‌ی داروین درباره تکامل بیولوژیکی انواع را به پدیده‌های فرهنگی نیز تسری می‌دهند، و ادعا می‌کنند که همه‌ی نهادهای انسانی از طریق فرایندی اجتناب‌ناپذیر، و به صورتی به هم پیوسته و منظم، از ساده به پیچیده حرکت می‌کنند. لذا نظراتشان نوعی تحقیر را در مورد مردم ابتدایی القا می‌کند، و نیز به این نتیجه می‌رسد که نهادهای فرهنگی در همه‌ی جوامع از الگوی تکاملی واحدی پیروی

می‌کنند.

مرحله‌ی دوم پیشرفت مردم‌شناسی از سال ۱۹۱۵ آغاز می‌شود، و مکتب دیگری به رهبری برانسیلاو مالینوفسکی^(۳)، روش استقرایی مکتب فریزر را رد می‌کند، و به جای آن رهیافتی استنتاجی را پیشنهاد می‌کند. مکتب جدید مطالعه‌ی خود را در محل مورد بررسی، و در عمق آن آغاز کرده، و سؤال را اساساً به گونه‌ی دیگری طرح می‌کند: کارکرد روزانه‌ی جوامع معین چگونه است؟ این مکتب را غالباً مکتب «کارکرد گرایی»^(۴) می‌نامند. گروه جدید هر فرهنگی را به شدت خاصه می‌داند و نسبت به مکتب گذشته، که خاستگاه نهادهای فرهنگی عهد عتیق را براساس مطالعه‌ی قبایل بدوی موجود در دنیای مدرن توضیح می‌داد، تردید فراوانی القا می‌کند. این مکتب چنین پیشنهاد می‌کند که نهادهای فرهنگی مختلف از طریق فرایندهای متفاوتی توسعه می‌یابند.

بعد از جنگ جهانی دوم مرحله‌ی سوم هم توسط مردم‌شناسان بنا نهاده شده که مکتب «ساختگرایی»^(۵) نامیده می‌شود. بانی‌ی این مکتب کلود لوی استروس^(۶) نام دارد (اکثر مردم‌شناسان امروزی البته هنوز همان مکتب کارکردگرایی را پیروی می‌کنند). لوی استروس همچون پیروان مکتب کارکردگرایی، داروینسم فرهنگی را رد می‌کند و معتقد است که هر جامعه‌ای خط فرهنگی خاصی خود را به وجود می‌آورد. لوی استروس نیز مانند فریزر به الگوی جهانی معتقد است، هر چند الگوی او با الگوی فریزر تفاوت دارد. آنچه برای لوی استروس بیشترین اهمیت را دارد آن است که بداند مغز چگونه عمل می‌کند، و پاسخ آن را در تحلیل اسطوره جستجو می‌کند. او اسطوره را شکلی از منطق می‌شناسد،



تصویر ۱۰۱. رقص گاو نر در قبیله‌ی ماندان در شمال آمریکا. در مرکز صحنه مردانی را می‌بینیم که سرپوش و پوست گاو بر سر و پشت نهاده‌اند. نقاشی از جورج کانلین (۱۷۹۶-۱۷۸۲). مجموعه‌ی ملی هنرهای زیبا. مؤسسه‌ی اسمیتسونین، واشینگتن.

انجام می‌گیرد و با اجرای آیین می‌خواستند بازگشت بهار و باروری زمین را تضمین کنند. آنان گاه به یک آمیزش دسته جمعی می‌پرداختند تا زمین را به باروری برانگیزند؛ یا صحنه‌ی جنگی را بین نمایندگان زمستان - مرگ و بهار - زندگی بازسازی می‌کردند، و مراسم را با پیروزی بهار - زندگی بر زمستان - مرگ به پایان می‌بردند.

چهارم: آیین غالباً برای بزرگداشت نیروی فوق

سرخپوستان آمریکا نیز رواج داشت. سوم: آیین ممکن است برای مهار کردن حوادث احتمالی آینده اجرا شود. یکی از وظایف عمده‌ی آیینها آن است که با اجرای آن نتیجه‌ی مورد نظری به دست آید، مثل موفقیت در جنگ، باران مناسب، یا کسب نیروی فوق طبیعی. مثلاً بسیاری از آیینها مربوط به تغییر فصل بودند، زیرا مردم قبیله هنوز دریافته بودند که تغییر فصلها براساس الگویی طبیعی و ابدی خود به خود

تخصصی و فنون بهره‌مندی بیشتری دارند، اما در مقابل، غالباً از نظر همبستگی و یکپارچگی ویژه‌ای که در جوامع کمتر پیشرفته وجود دارد، دچار کمبود قابل توجهی هستند.

فایده و معنای آیین

هر چند آیینهایی که در قبایل ابتدایی در دوران ما یافت می‌شوند نمی‌توانند الگو و سند تمام عباری برای بررسی تئاتر باستانی باشند، اما از جهات دیگر این آیینها می‌توانند ما را در شناخت تئاتر گذشته یاری دهند. مثلاً به ما می‌گویند فایده‌ی آیینها در جوامع ابتدایی چیست (حتی اگر همه‌ی این جوامع آیین را برای مقصودی که ما به دنبالش هستیم به کار نبرند). به طور خلاصه می‌توان فایده‌ی آیینها را بدین صورت برشمرد:

اول: آیین شکلی از معرفت است. اسطوره و آیین تجسم دریافت یک جامعه از جهان است. زیرا می‌کوشد انسان و رابطه‌ی او با «جهان» را تعریف کند. دوم: آیین می‌تواند یک روش تعلیم باشد، زیرا مشخصه‌ی جامعه‌ی ابتدایی نداشتن زبان نوشتاری است، و اجرای آیین وسیله‌ای است برای انتقال دانش و سنن یک قوم به نسلهای بعدی. بسیاری از قبایل ابتدایی هنوز آیین کسوت پوشی را اجرا می‌کنند. برای این آیین گاه چند روز، و در بعضی قبایل چندین سال، وقت صرف می‌کنند تا جوانی را با عقاید، مقدسات، محرمات، آداب، و تاریخ خود آشنا سازند. چنین آیینهایی هنوز در میان مردم استرالیا و آفریقا رایج است و زمانی در بین

و معتقد است که پیچیدگی این منطق کمتر از پیچیدگی منطقی نیست که در جوامع پیشرفته در پژوهشهای علمی به کار می‌رود. وی سرانجام به این نتیجه می‌رسد که حداقل دو نوع اندیشه وجود دارد: اندیشه‌ی علمی، و اندیشه‌ی اساطیری - جادویی؛ و این دومی به مسائل از زاویه‌ی دیگری راه می‌یابد، و اعتبار آن دست کمی از اعتبار رهیافت اولی ندارد. «اندیشه‌ی وحشی» (چنانکه لوی استروس آن را اصطلاح می‌کند) اصولاً با علامات سروکار دارد و نه مفاهیم، و بر آن است که روشهای منطقی و فکری یک جامعه در دل همین علامات و تصاویر نهفته است (علاماتی که در کسوت اساطیر، و بر محملهایی نظیر صورتکها و آیینها قرار دارند). در «اندیشه‌ی وحشی» این روشها یکپارچه و همه جانبه‌اند، بعکس اندیشه‌ی علمی که اجزاء را از هم تفکیک می‌کند؛ یعنی دانش و تفکر را به بخشهای علم، تاریخ، و فلسفه تقسیم می‌نماید.

در طول سده‌ی گذشته مردمشناسان همچنین مطالب بسیار زیادی درباره‌ی ارتباط اسطوره و آیین با نهادهای فرهنگی و اندیشه نوشته‌اند، و به رغم تفاوت در رهیافتهای خود، همه در یک نکته توافق دارند: آیین و اسطوره در همه‌ی جوامع عناصر با اهمیتی هستند. آنها یکصدا پذیرفته‌اند که تئاتر از آیینهای ابتدایی سرچشمه گرفته است. امروزه اکثریت منتقدان و مورخان توافق دارند که آیین تنها یکی از خاستگاههای تئاتر است، و نه لزوماً تنها خاستگاه آن. از طرف دیگر، غالب محققان این نظر را که تئاتر در همه‌ی جوامع از الگوی تکاملی واحدی پیروی کرده است رد می‌کنند. بعلاوه، امروزه هیچ مردمشناسی جوامع ابتدایی را فرودستانه برآورد نمی‌کند؛ آنها دریافته‌اند اگرچه جوامع پیشرفته از دانش

سطح بدن را می پوشانند، به عنوان مکمل صورتك و لباس به کار می رود. «بازیگران» باید بسیار ماهر و با انضباط باشند، زیرا در آیینها هیچ نوع قصور و انحرافی مجاز نیست. هنگامی که آیینی تثبیت و تصویب شد، یکی از پیشکسوتان، سالمندان، و یا روحانیان تمرین سختی را برای اداره ی حسن اجرای آیین به کار می گیرد که کاملاً با کارگردانی تئاتر قابل مقایسه است. «مکان اجرا»، و اگر تماشاگری وجود داشته باشد، «تالار نمایش» نیز از

می آیند. بسیاری از قبایل معتقدند که با پوشیدن لباسی شبیه يك جانور می توان روح آن را تسخیر کرد. پس لباس و صورتك وسایلی هستند که روح يك چیز را می توان توسط آنها مهار و مقهور خود ساخت، یا با او مشورت کرد، یا از او دلجویی به عمل آورد. صورتك و لباس همچنین برای آیینی که در آن حیوانی کشته می شود یا از او یاری طلب می شود به کار می روند. آرایش — توسط رنگ، خاکستر، یا جوهر — که



نصوب ۲۱ • مهریك سلف • واکه طه ی در اوستا

فرزندان، نیروی برتری بر دشمن، اتحاد فرد با جامعه، و همچنین پذیرش جهان بینی جامعه را از طرف افراد قبیله تضمین کند. پیداست غالب این عملکردها را می توان با درجات و روشهای متنوعی در تئاتر نیز به کار گرفت. لذا می توان به این نتیجه رسید که آیینهای بدوی و تئاتری ای که ما می شناسیم به وضوح با هم مربوطند. آیینها و تئاتر از عوامل اساسی مشابهی استفاده می کنند: موسیقی، رقص، گفتار، صورتك، لباس، اجرا کنندگان، تماشاگر، و صحنه. در اکثر آیینهای ابتدایی استفاده از رقصهای پانتومیم به همراه موسیقی ضربی ضروری است و صدای آوازی نیز گاه ضرورت می یابد. گفتار و دیالوگ در آیینها از ضرورت کمتری برخوردارند، اما صورتك و لباس از وسایل اصلی اجرای آیین به شمار

طبیعی، پیروزی در شکار یا جنگ، گذشته ی يك قوم، يك قهرمان، و یا يك توتم^۱ به کار می رود. شجم: آیین می تواند سرگرم کننده و لذت بخش باشد. حتی جدی ترین مراسم، وقتی نمایش داده شوند، یا به صورت يك الگوی رسمی تکرار شوند، و یا توسط بازیگران ماهر اجرا شوند، می توانند سرگرم کننده باشند. جوزف کمبل^۲، برای یافتن ترکیبی از اقسام اساطیر و آیینها آنها را به سه دسته تقسیم می کند: لذت (غذا، پناهگاه، روابط جنسی، خویشاوندی)؛ قدرت (انگیزه ی پیروزی، مصرف، بزرگنمایی خویششن یا قبیله)؛ و وظیفه (به خدا، به فیله، به اداب یا ارزشهای جامعه). جمع این سه عامل می تواند فراوانی ی غذا،

تصویر ۴۰۱. (۵) مجسمه‌ی حویلی یک سمبازه از کنگو در افسانه‌ها آمده است که سمبازه بجای خریدن آتش آن را دزدید، از اینرو مجبور شد به جنگل پناه ببرد.



ضروریات به شمار می‌روند. تنظیم فضای اجرای آیین بسیار متنوع است. گاه مکانی دایره مانند برگزیده می‌شود که توسط تماشاگران احاطه می‌گردد، وگاه، چنانکه در مراسم مردم استرالیا معمول است، صحنه‌ای در نظر گرفته می‌شود که پس‌زمینه‌ی آن را با گونی رنگ شده یا با قابی از پارچه می‌پوشانند و تماشاگران در سه جانب صحنه می‌نشینند، پامی‌ایستند؛ و گاه فضایی باز به عنوان پس‌زمینه مورد استفاده قرار می‌گیرد، مثل کنار دریا. چنانکه ملاحظه می‌شود عوامل اصلی در آیین همان است که در تئاتر هم مورد استفاده است.

بنابر آنچه آمد، آیا هیچ تفاوت قابل ملاحظه‌ای بین مراسم آیینی و تئاتر وجود ندارد؟ برخی محققان هنوز خط فاصل روشنی بین این دو می‌کشند، در حالی که بعضی معتقدند تفاوتها آن قدر ناچیز است که اکثر آیینها را باید جزئی از تاریخ تئاتر به شمار آورد. البته این اختلاف نظرها را نمی‌توان حل کرد، اما شاید بتوان با توجه به بعضی فرضیه‌های بنیادی زمینه‌ی اختلاف را کاهش داد. نخست اینکه، ذهن انسان نمی‌تواند آشوب را تحمل کند؛ بنابراین، جستجوی نظم و پرسش علت چیزها امری است ابدی. (جهان چگونه به وجود آمد؛ چرا پدیده‌های طبیعی رخ می‌دهند یا تکرار می‌شوند؛ عمل و عکس‌العمل انسانها ناشی از چیست.) از درون این پرسشها، در هر عصری انسان مفاهیمی را در مورد رابطه‌ی خود با خدایان، با جهان، با جامعه و با خویشتن تنظیم و قاعده‌بندی می‌کند. دوم اینکه، انسان مذهب، علم، نهادهای سیاسی و اجتماعی، و هنر خود را از طریق این مفاهیم شکل می‌دهد. سوم اینکه، تئاتر در هر عصری اعتقادات رایج همان عصر را درباره‌ی انسان و جایگاه او در جهان و جامعه منعکس می‌کند. لذا، چون نقطه

تصویر ۵۰۱. (۵) یابوهای بومی به وسیله‌ی لوله‌هایی بر مجسمه‌ی اجداد خود می‌دمند تا از این طریق روح آنها را زنده نگه دارند.



نظرهای انسان از علیت و جایگاه خاص او در طرح کلی چیزها در تغییر است، تئاتر نیز تغییر می‌کند، زیرا وظیفه‌ی تئاتر این است که اندیشه‌ی غالب در عصر خود را درباره‌ی حقیقت و واقعیت منعکس کند.

اگر این فرضیه‌ها را بپذیریم، چنین می‌نماید که در آغاز، فعالیت‌های «تئاتری» از طریق آیینها به وجود آمدند، زیرا در آن هنگام آیینها اولین وسایلی بودند تا مردم به توسط آنها نقطه‌نظرهای خویش را درباره‌ی خود و جهان قاعده بندی کنند. از آنجا که انسان ابتدایی تمایل به این عقیده داشت که تنها عامل تضمین‌کننده‌ی خوشبختی در اختیار داشتن نیروهای فوق طبیعی است، منطقی است که قاعده‌بندیهای او بیشتر روحانی باشند تا دنیوی. بعدها هنگامی که اعتماد به نفس انسان نسبت به نیروهای خود افزایش می‌یابد، عناصر دنیوی به تئاتر و درام او راه می‌یابند، و با پیدایش حوزه‌های تخصصی فعالیت انسانی، آن چیزی را که ما امروز می‌شناسیم، تئاتر، پدید می‌آید. در این مرحله است که تئاتر خود را از آیین، که همچنان مقاصد مذهبی را دنبال می‌کرد، جدا می‌سازد. پس می‌توان گفت تاریخ تئاتر عبارت از تغییراتی است که عقاید انسان در طول زمان درباره‌ی خود و جهان

پیدا کرده است. گاهی تئاتر و آیین درهم ادغام شده‌اند، اما در جوامع پیشرفته هر يك کارکرد معین خود را دارند، اگرچه باید گفت که مرز بین این دو، همیشه به دقت روشن نیست.

نظریه‌های دیگر درباره‌ی خاستگاه تئاتر

با آنکه منشأ آیینی امروز پذیرفته‌ترین نظریه درباره‌ی خاستگاه تئاتر است، اما هرگز تنها نظریه‌ی مورد قبول عام محسوب نمی‌شود. هستند محققانی که معتقدند سرچشمه‌ی تئاتر داستانسرایی است؛ آنها اظهار می‌دارند که گوش کردن و رابطه برقرار کردن با قصه‌ها عمده‌ترین خصیصه‌ی انسان است. همچنین آنها الگویی را پیشنهاد می‌کنند که در آن الگو تئاتر از افسانه‌سرایی نشأت می‌گیرد. افسانه‌ها ابتدا درباره‌ی شکار، جنگ، یا فتوحات دیگرند و به تدریج آب و تاب بیشتری می‌یابند؛ مثلاً گوینده به تدریج شروع به بازی می‌کند، دیالوگ به

کار می برد، و سپس شخصیت‌های مختلف قصه توسط افراد مختلف تجسم می‌یابند. براساس این نظریه، درام و تئاتر باید از غریزه‌ی قصه‌گویی انسان سرچشمه گرفته باشند. نظریه‌ی دیگری که به آن نزدیک است معتقد است تئاتر از رقص و حرکات ضربی و ژیمناستیک، یا تقلید حرکات و صدای حیوانات آغاز کرده و به تدریج گسترش یافته است. در هر یک از این نظریه‌ها، به ذوق هنری و استعداد اجراکنندگان ارزش زیادی داده می‌شود. این حرکات بعدها صیقل یافته، تزیین شده، و به پایه‌ی اجرای تئاتری حساب شده‌ای رسیده‌اند. هر دوی این نظریه‌ها تئاتر را کاملاً جدا از آیین و به صورتی مستقل قلمداد می‌کنند.

علاوه بر شناخت اصل و نسب احتمالی تئاتر، محققان همچنین درباره‌ی انگیزه‌هایی که انسان را در پروراندن تئاتر راهبر بوده است نظریه داده‌اند. چرا تئاتر به رغم آنکه دیگر کاربرد آیینی را از دست داد به توسعه‌ی خود ادامه داد؟ اکثر پاسخها به ذهن انسان و به نیاز انسان برمی‌گردند.

در سده‌ی چهارم قبل از میلاد، ارسطو گفت انسان به حسب طبیعت خود جانوری مقلد است، و از تقلید کردن از اشخاص، چیزها، و حرکات دیگران، و نیز از تماشای تقلید لذت می‌برد. در سده‌ی بیستم عده‌ای از روانشناسان اظهار کردند انسان دارای استعداد خیالپردازی است، و از این طریق می‌کوشد واقعیت بیرونی را مناسب حال خود، و نه چنانکه در زندگی روزمره با آن برخورد می‌کند، بازسازی کند. از اینرو قصه (که درام هم یکی از شکلهای آن است) به انسان امکان می‌دهد تا اضطرابها و ترسهای خود را عینیت ببخشد تا بتواند با آنها برخورد کند، یا امیدها و رؤیاهایش تحقق

یابند. در این صورت تئاتر وسیله‌ای می‌سود که انسان توسط آن جهان خود را تعریف می‌کند، یا از طریق آن از واقعیت‌های تلخ می‌گریزد.

اما نه غریزه‌ی مقلد انسان، و نه میل وافر او برای خیالپردازی، ما را به تئاتر راهبر نخواهند شد. پس توضیح بیشتری لازم است. شاید بتوان گفت یکی از شرایط ضروری برای پیدایش تئاتر فراهم آمدن فرا یافت نسبتاً پیچیده‌ای از جهان است که در آن امکان دانستن نظرگاهی عینی و بیطرفانه از مسائل انسانی وجود داشته باشد. مثلاً یکی از علائم این فرایافت، ظهور یا بروز یک برخورد کم‌دی با مسائل است، زیرا برای آنکه در راه خیر و سعادت مردم از معیارهای جدی صرف نظر کرده و معیارهای مضحک را برگزینیم، نیاز به بینشی عینی و بیطرفانه داریم. علامت دیگر، گسترش حس زیبایی‌شناسی است. مثلاً هنگامی که فرایافتهای انسان از جهان خود تغییر می‌کند، اغلب از اجرای آیین و توسل به اسطوره‌ها برای رسیدن به خوشبختی صرف‌نظر می‌کند. در این حال طبعاً تا مدتی آیین را تنها به عنوان بخشی از برنامه‌های سنتی و آموزشی خود حفظ می‌کند. سرانجام به این نتیجه می‌رسد که این داستانها را تنها به خاطر کیفیتهای زیبایی‌شناسی ارزیابی کند، و نه به خاطر ارزش مذهبی یا اجتماعی آنها. دو شرط دیگر نیز که مربوط به حس زیبایی‌شناسی است دارای اهمیتند: پیدا شدن اشخاصی که می‌توانند عناصر تئاتری را به تجربه‌هایی متعالی (و فراتر) بدل کنند؛ و جامعه‌ای که قادر باشد ارزش تئاتر را به عنوان فعالیتی مستعمل و ویژه بپذیرد.

مفهوم دیگری که کمک می‌کند تاریخ تئاتر را در دورنمایی واقعی بینیم نظریه‌ی جوامع ایستا و پویاست.

در هر جامعه نیروهایی درکارند که نمی‌خواهند شرایط موجود تغییر کند، در حالی که در همان جامعه عده‌ای به دنبال تغییرند. معمولاً در جامعه‌ای مشخص یا طی دوره‌ای خاص، یکی از این گرایشها مسلط است. همچنین ممکن است جامعه‌ای در یک مقطع زمانی پویا باشد و بعد ایستا گردد. جوامعی را ابتدایی می‌نامند که در مراحل اولیه‌ی رشد خود ایستا شده‌اند. بعضی از جوامع پیشرفته نیز همچون مصر باستان، یا ژاپن در سده‌های هفدهم و هجدهم، تا حدودی ایستا شده بودند.

همه‌ی نیروی خود را در راه حفظ راه و رسم موجود خود به کار می‌بستند و با نیروهایی که در پی تغییر بودند مبارزه می‌کردند. باز جوامعی وجود دارند که به پیشرفت می‌اندیشند و ایستایی را همچون پیش درآمدی بر مرگ و نیستی می‌سمارند.

جوزف کمبل با تحلیلی که از تفاوت‌های شرق و غرب می‌دهد، شرایط متضاد آنها را تا حدودی روشن می‌سازد. در اساطیر غرب مسأله‌ی اصلی رابطه‌ی بین دو سنخ از وجود است — خدایان و انسانها — و کیفیت

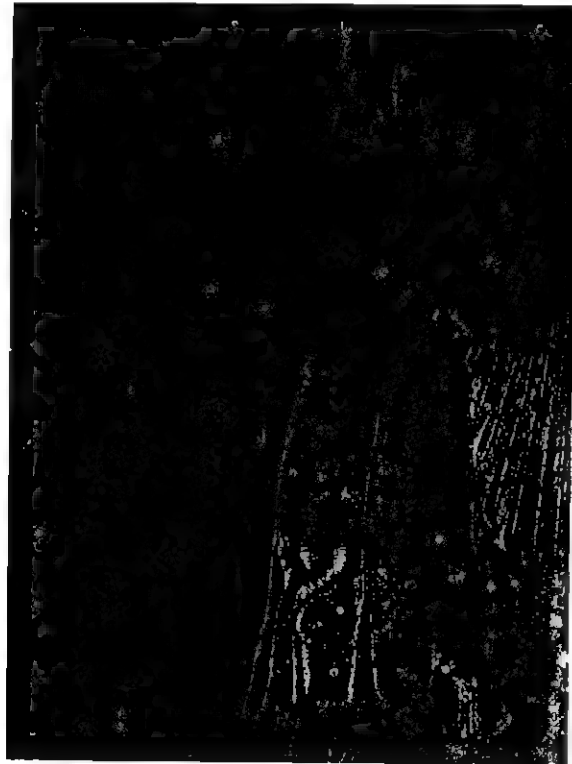
تصویر ۱۶۰. رقصگران یا تانسان، در جشنواره، در حال عبادت خداوند هستند. در این تصویر، رقصگران ایستا به دو نفر تبدیل شده‌اند. ۱۹۲۰



یونانیها بودند که با توسعه دادن نقش انسان باری سنگین بر دوش تفکر غربی نهادند. در این تفکر انسان (گاهی نماینده‌ی خدا، و اغلب کاملاً مستقل) سهمی اساسی در عمل و اداره امور جهان برعهده می‌گیرد. بعد از رنسانس، نگرش انسانگرایانه پیروان روزافزونی یافت و تصور دخالت جهان ملکوتی در امور زمینی به شدت رو به کاهش نهاد. لذا، در تفکر غربی جهان در درجه‌ی اول از زاویه‌ی دید انسان نگریسته می‌شود — که خود پهنه‌ای است پر از تضاد، تغییر، و تحول — و موجود انسانی تنها نماینده‌ی خوب (از جهت عقلانی بودن) و بد (از جهت خودخواهی) این جهان است.

از طرف دیگر، تفکر غالب در اندیشه‌ی شرقی تمایز بارزی بین انسان و خدا قایل نیست. (۱۰۰) در اساطیر شرقی انسان می‌کوشد از محدودیتهای موقتی این جهانی فراتر رفته، با راز هستی یگانه گردد، که در آن همه‌ی تمایزها — از جمله تمایز بین انسان و روح — ناپدید می‌گردند. اگرچه در این جهان همه چیز توفانی و در حال تغییر است، اما در پس این گدازش و ریزش، نظمی چنان کامل حکمفرماست که در مقابل هر نوع تعریفی مقاومت می‌کند. نگرش شرقی مفهومی از نظم جهان را القا می‌کند که در آن همه‌ی وظایف، نقشها، و امکانات تثبیت شده‌اند؛ این نگرش واقعیت را همچون زنجیری از تغییرات مداوم روابط نمی‌پذیرد (چنانکه غرب می‌پذیرد) بلکه واقعیت را همچون وجودی ثابت می‌شناسد. لذا نمی‌پذیرد که انسان می‌تواند بر این هستی تأثیر بگذارد؛ او تنها قادر است با آن یکی شود. در نتیجه برای ذهن شرقی تغییر و تحول يك توهم است، حال آنکه برای ذهن غربی تغییر و تحول جوهر حقیقت و واقعیت است. (۱۰۱)

شاید با این مقدمه بتوان توضیح داد که چرا سنت تئاتری آسیا و افریقا بیشتر گرایش به سنت، سکون، و تعادل دارد، در حالی که تئاتر اروپا معتقد به تحول و تغییر است. بخش عمده‌ی این کتاب راه «متحول» سنت اروپایی را دنبال خواهد کرد، هر چند قبل از پرداختن به آن تاریخ، لازم است به اختصار نگاهی به رشد و توقف تئاتر مصر و خاور نزدیک بیندازیم؛ جایی که گفته می‌شود سرآغاز تمدن بشر بوده است.



تصویر ۸.۱. نقش برجسته‌ای از قصر آشور نصیر پال دوم، شاه آشور (سده‌ی نهم پ. م). در حال گرده‌اشانی بر يك درخت مقدس. ظاهراً مربوط به آیین حاصلخیزی و چرخه‌ی زندگی است.



تصویر ۷.۱. رب لنوع سخدار (یا مردی در لباس حیوان). نقاشی از يك غار ماقبل تاریخی در ناحیه‌ی رودخانه‌ی ولپ، فرانسه.

تمایز تفکر غربی را می‌توان تا حدی در کشمکش بین دو نقش زمینی و آسمانی دانست. این نقشها همیشگی نیستند و از دورانی به دوران دیگر و از جامعه‌ای به جامعه‌ی دیگر به شدت در حال تغییرند. گاهی تأکید اصلی روی قدرت برتر خداست، و انسان در موقعیتی کاملاً وابسته به این نیرو قرار می‌گیرد (این امر در حقیقت نگرشی مذهبی است)؛ و زمانی تأکید اصلی روی انسان و توانایی او به عنوان موجودی عقلانی است، که خود قادر است مسائل خود را حل کند (نگرشی انسان گرایانه). انسانهای ابتدایی، در خاور نزدیک و مصر باستان، و انسانهای قرون وسطایی، به پیش مذهبی گرایش داشتند، و جهان را همچون مکانی تحت سیطره‌ی آسمان و تجلیگاه چیزی ابدی و لایتغیر می‌شناختند.

اطلاعات کافی برای روشن شدن حقیقت در دسترس نداریم.

وقتی به دوره‌های نزدیکتر می‌رسیم و می‌بینیم انسان آغاز به گسترش مهارت‌ها و عاداتی کرده است که راه به تمدن می‌برند، تصاویر برای ما گویاتر می‌گردند: تصاویری همچون اهلی کردن حیوانات (حدود ۹۰۰۰ سال پ.م.)؛ کشت گندم (حدود ۷۰۰۰ سال پ.م.)؛ اختراع سفالگری (حدود ۶۵۰۰ سال پ.م.)؛ و ترک زندگی کوچ‌نشینی، یعنی هنگامی که شکارچیان و تهیه‌کنندگان غذا در مکانی مستقر می‌شوند و به کشاورزی و دامداری خو می‌کنند. به نظر می‌رسد



شعوب ۳۱ سال و صورتی با چهره، کف (نویس درخت) به برای رفض به یک می. م. مطهری رودخانه امدون در بررسن موهان دروچ طبعی بنومورک.

آیین در مصر باستان و خاور نزدیک

مطالعات اخیر از نقاشیهای به دست آمده از عصر یخبندان حاکی از آن است که انسان از ۳۰,۰۰۰ سال پیش مراسم آیینی اجرا می‌کرده است، و از هزاره‌های بعد از این تاریخ، یعنی ۲۰,۰۰۰ سال پیش، در یکی از غارهای فرانسه و اسپانیا یک نقاشی به دست آمده که نشان‌دهنده‌ی مراسمی است مربوط به شکار. اما نظر ما درباره‌ی این نقاشیهای اولیه هنوز محقق نیست، زیرا

تصویر ۹.۱. (۵) مجسمه‌ی تونوسس، معنودترین مرغون مصر در این مجسمه که معرف کمال هر کلاسیک مصری است، سکون و تعادل عمیق، همراه با تحرک درونی‌ی جبرب‌آوری وجود دارد. موزه‌ی قاهره، مصر.

تصویر ۹.۱. (۵) میل نشانده (اولیسیک) مصری با حطوط هیروگلیف، مربوط به تونوسس اول. مصر

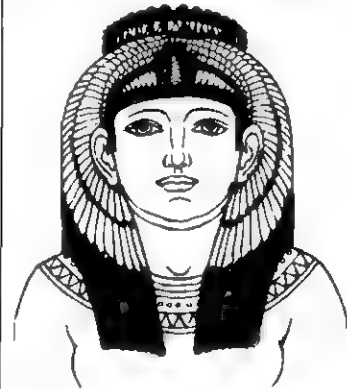
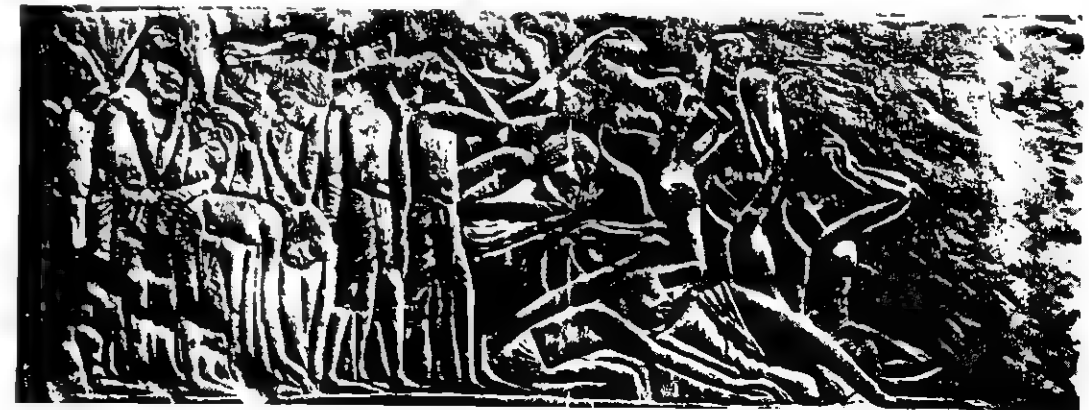


قدیمترین محل استقرار دائمی انسانها، حدود ۸۰۰۰ سال پیش از میلاد، در بین‌النهرین بوده است. شواهد نشان می‌دهند که اجرای آیین حاصلخیزی زمین در این دوران معمول بوده است.

از ۳۵۰۰ تا ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد در منطقه بین‌النهرین و مصر شهرهایی بنا شده بود، و در ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد حکومت مرکزی مؤثری در مصر برپا گردیده بود. تا ۲۵۰۰ سال پس از آن مصر و خاور نزدیک مراکز اصلی تمدن به شمار می‌رفتند. در این دوران بود که شکل‌های نوشتاری اختراع شدند، و بناهای عظیم برپا گردیدند. با آنکه مصر و خاور نزدیک همزمان در کار برپا کردن تمدن بوده‌اند، ما در این بحث تنها نگاهی گذرا به مصر خواهیم افکند، زیرا مصر از خاور نزدیک یکپارچه‌تر و پابرجاتر بوده است، در حالی که در خاور نزدیک امپراتوریهای فراوانی (مثل سومر، بابل، حتی‌ها، آشور، کلد، کنعان، و ایران) درخشیده و خاموش شده‌اند. غالب اطلاعات ما درباره‌ی مصر باستان براساس

خطوط هیروگلیف، تزیینات دیواری، و نقاشیهایی است که در اهرام عظیم مصر و یاد معابد خدایان مصری بر جای مانده‌اند. بسیاری از این آثار به اساطیر مصری برمی‌گردند و مشخصه‌ی آنها موضوع تولد دوباره، بلوغ، مرگ، و رستاخیز است — یعنی الگوی تغییر فصلها و الگوی زندگی دوباره. این الگو در داستانهای از خدایان مجسم شده است که با یکدیگر می‌جنگند، کشته می‌شوند، و دوباره قیام می‌کنند. لذا اگرچه فرعون می‌میرد، اما فرعون دیگری جای او را می‌گیرد، درست بدان گونه که فصلی جای فصل دیگری را می‌گیرد. در نتیجه اساطیر، حاکمیت نظم و تداوم زندگی را بر آشوب و فساد در جهان و در کشور نمایان می‌سازند. اساطیر مصری چندین آیین را پایه‌گذاری کردند. مشکل می‌توان تعیین کرد که این آیینها تا چه حد دراماتیک بوده‌اند، زیرا محققان درباره‌ی محتوای بسیاری از متون ارائه شده توافق ندارند. مثلاً هیروگلیفها به دست آمده بر دیوارهای بسیاری از اهرام مصر

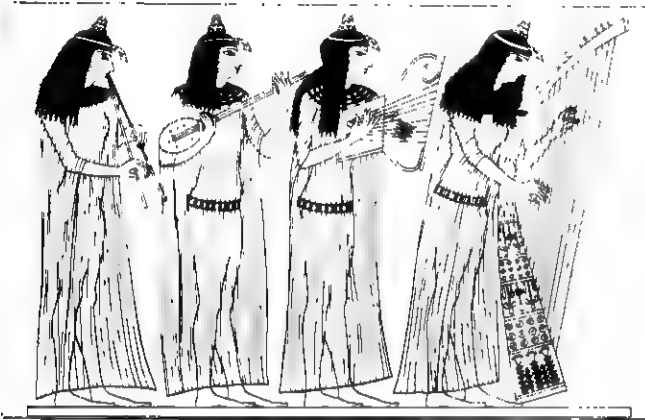
تصویر ۱۲.۱. ه. جمی دو حال عزاداری. نقش برجسته‌ی مصری، ممفیس



تصویر ۱۳.۱. (ه) نوازنده‌ی جنگ که لباس ویژه‌ای در بر دارد. بازسازی توسط ماری جی. هوستن، ۱۹۲۰.

تصویر ۱۴.۱. (ه) سربوش و آرایش سر ملکه‌ی مصری، که به شکل عقاب است. بازسازی توسط ماری جی. هوستن، ۱۹۲۰.

تصویر ۱۵.۱. (ه) سربوش و آرایش سر رامسس دوم، به مناسبت پیروزی. بازسازی توسط ماری جی. هوستن، ۱۹۲۰.



تصویر ۱۶.۱. (ه) چهار نوازنده‌ی مصری، که هر کدام ساز جداگانه‌ای در دست دارند. بازسازی توسط ماری جی. هوستن، ۱۹۲۰.



تصویر ۱۷.۱. (۵) اوزیریس رب النوع در مصر
از موزه قاهره

تصویر ۱۸.۱. (۵) اوزیریس رب النوع در مصر
از موزه قاهره



دادگاهی را نمایش می‌دهند که روح، قبل از آنکه به مکان شایسته‌ی خود برود، در آن دادگاه حضور می‌یابد. بیش از پنجاه متن به دست آمده که به «الواح اهرام» موسومند تاریخی بین ۲۸۰۰ تا ۲۴۰۰ پیش از میلاد دارند. بسیاری از نکات این متنها احتمالاً جزء سنتهای آن زمان بوده و ممکن است قدمتی هزاران ساله داشته باشند. بعضی از محققان معتقدند که این صحنه‌ها نمایشی هستند و توسط روحانیان بازسازی می‌شدند تا سعادت فرعون مرده را تضمین کنند و تداوم زندگی و قدرت فرعون را نشان دهند. نظرگاهی که این صحنه‌ها را نمایشی می‌شناسد معتقد است برخی از سطرهای این متنها دیالوگ و حرکت صحنه‌ای دارند، اما هیچ سند معتبری نمایشی بودن یا اجرا شدن این صحنه‌ها را تأیید نکرده است. محققان معتبر دیگری نیز هر نوع رابطهای بین «الواح اهرام» و نمایشی بودن آنها را رد کرده‌اند و چنین استدلال می‌کنند که آثار دیگر، همچون اشعار حماسی و کتب مقدس، فراوانند که دیالوگ و حرکت صحنه‌ای دارند اما نمایشی نیستند.

متنهای دیگری نیز به دست آمده که مربوط به تاجگذاری فراغت‌اند. یکی از چند پاره‌ای که از متن اصلی باقی مانده توسط چند محقق به عنوان اجرای يك سلسله صحنه‌های آیینی در مکانهای مختلف ترجمه شده و مبنی بر آن است که امپراتور جدیدی به صورتی نمادین تاج و تخت فرعون را تصاحب می‌کند. در این متن فرعون یادآور هوروس^{۱۱} است که در اساطیر بر تخت پدرش اوزیریس^{۱۲} می‌نشیند.

آیین دیگری که گاه درام میفیس^{۱۳} خوانده می‌شود، ظاهراً همه ساله در اول بهار اجرا می‌شده است. تاریخ این متن ۲۵۰۰ پیش از میلاد را نشان می‌دهد و

درباره‌ی مرگ و رستاخیز اوزیریس و تاجگذاری هوروس است. بعضی مورخان آن را چنین تفسیر کرده‌اند، که فرعون به طرز نمادینی نوشدن روح سال را نمایش می‌دهد.

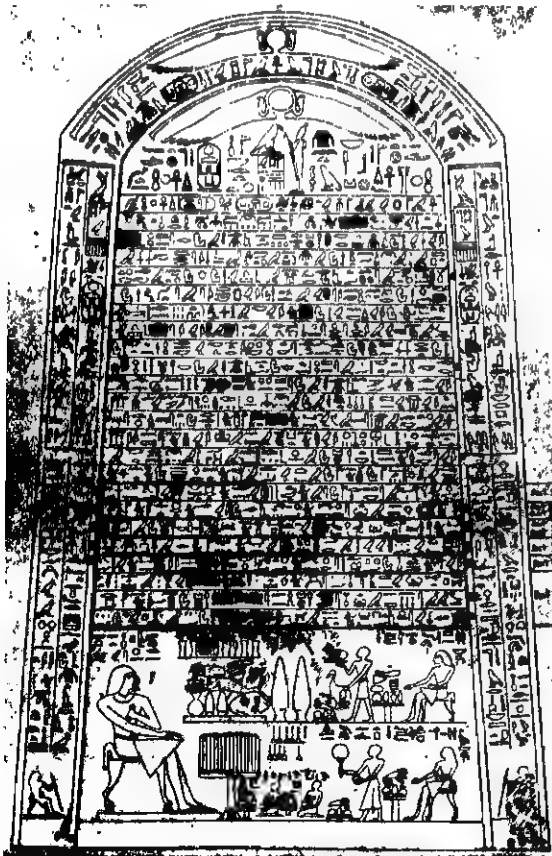
اما مهمترین آیینهای مصری آیین مصائب آیدوس^{۱۴} نام دارد که درباره‌ی مرگ و رستاخیز رب النوع اوزیریس است. براساس اساطیر مصری اوزیریس پسرگپ^{۱۵} (زمین) و نات^{۱۶} (آسمان)، به جای پدرش به فرمانروایی رسید، و با خواهرش ایزیس^{۱۷} ازدواج کرد. برادرش سیت^{۱۸} بر اثر حسادت به قدرت

اوزیریس او را کشت و اندامهای مختلف او را در نقاط مختلفی در مصر مدفون ساخت. اما ایزیس توانست اندامهای برادر را با یاری آنسویس^{۱۹}، که بعدها رب النوع مومیایی شد، از نقاط مختلف جمع آوری و اوزیریس را احیا کند. اما اوزیریس که دیگر توان ماندن در زمین را نداشت، پس از آنکه بدنش در آیدوس دفن شد، برای اقامت به زیرزمین رفت و در آنجا قاضی ارواح گردید. بعد هوروس پسر اوزیریس با سیت جنگید و امپراتوری پدرش را از او بازستاند. این داستان معتبرترین داستان در اساطیر مصری محسوب می‌شود.

تصویر ۱۹.۱. (۵) نقش برجسته‌ی آپ اوت. ارواح بیش از آنکه به مکان ساینده‌ی خود بروند در دادگاهی محصور می‌یابند

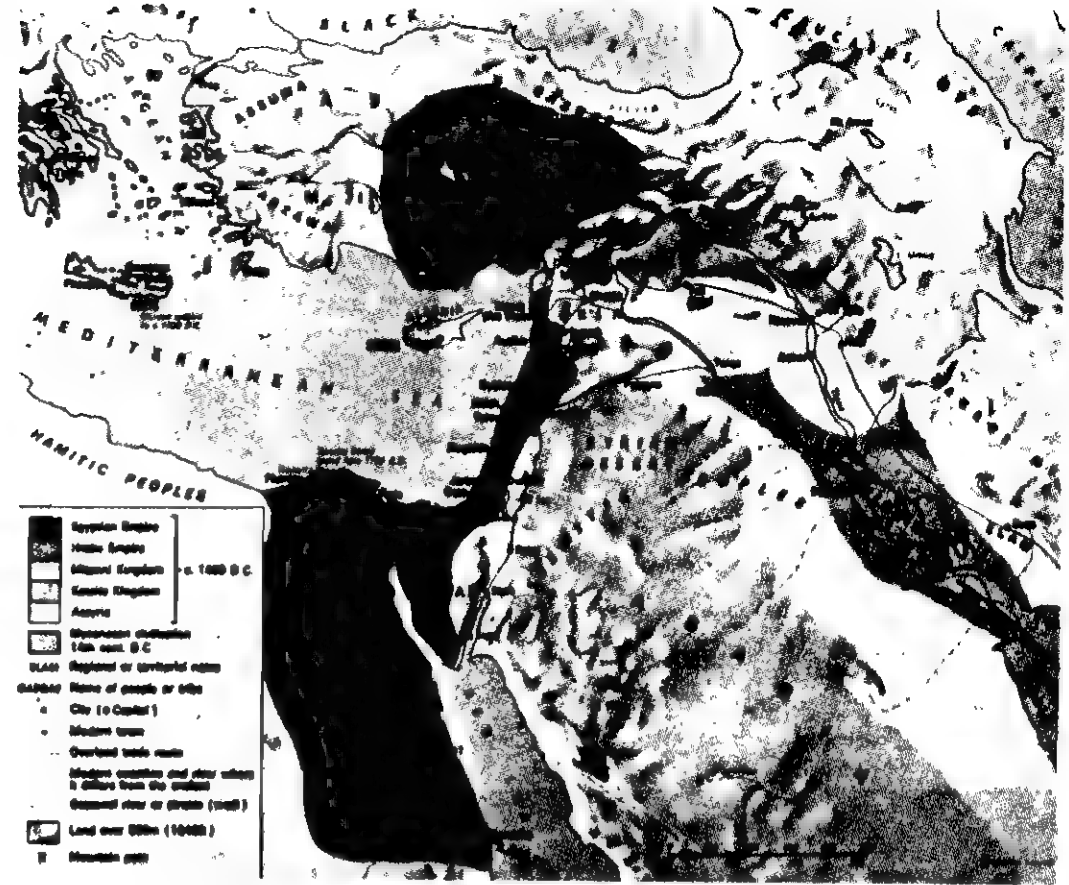


غیره — از ۲۵۰۰ سال پیش از میلاد وجود داشته که نشان‌دهنده تنوع فراوان خدایان مورد پرستش در آن مناطق است. آیینهای خاور نزدیک عموماً مربوط به تغییر فصل و براساس الگوی تولد، رشد، بلوغ، مرگ، و تولد دوباره بنا شده‌اند. (ترجمه‌ها و مباحث مربوط به متنهای آیینهای مصر و خاور نزدیک را می‌توان در کتاب تئودور گاستر (۱۳۳) به نام تس‌پیس (۱۳۳) یافت.) همان طور که شرح خلاصه‌ی ما نشان می‌دهد،



تصویر ۲۱.۱. سنگ ایخرونفرت (به تاریخ ۱۸۶۸ ب.م.). نخستین مدرک درباره‌ی نمایش مصائب ابیدوس در طرف راست، توسط محققان جدید، حوادث به برده‌های معدد تقسیم شده است

می‌کنند. گروه اخیر این آیین را یادواره‌ی مرگ همه‌ی فرعونها تلقی می‌کنند، و معتقدند در این آیین نقش همه‌ی فرعونها به صورتی نمادین توسط يك فرعون اجرا شده است، و اصرار دارند که انگیزه‌ی اصلی اجرای این آیین مرگ اوزیریس نبوده، و این مراسم خاصیت ویژه‌ی مراسم تدفین شاهانه را دارا بوده است. علاوه بر آیینهای مصری، آیینهای دیگری در خاور نزدیک — سومر، بابل، سرزمین حتیها، کنعان، و



تصویر ۲۰.۱. نقشه‌ی امپراتوریهای خاورمیانه و شرق مدیترانه در ۱۴۰۰ پیش از میلاد.

بیشتری اجرا می‌شده (شامل جنگها، راهبیمایها، و مراسم تدفین) و نقشهای اصلی را روحانیان برعهده داشتند، و از مردم به عنوان سیاهی لشکر استفاده می‌کردند. دیگر آنکه قسمتهای مختلف نمایش در محلهای متفاوتی اجرا می‌شد، و احتمالاً کل مراسم یا آیین هفته‌ها بلکه ماهها به طول می‌انجامید. براساس گفته‌ی این محققان، این آیین یکی از بزرگترین نمایشهای دراماتیک بوده که تاکنون اجرا شده است. برعکس آن گروه، مورخان دیگر منکر آنند که این آیین «نمایش مصائب» بوده است، و اصولاً این فرض را که زندگی و مرگ اوزیریس به نمایش در آمده باشد رد

آیین مربوط به اوزیریس (نمایش مصائب ابیدوس) همه ساله در ابیدوس، مقدس‌ترین مکان مصر، بین ۲۵۰۰ تا ۵۵۰ پیش از میلاد برگزار می‌شده است. به رغم وجود این داستان بلند، هیچ يك از قسمتهای اصلی متن به جا نمانده است. آنچه از این آیین می‌دانیم استنباطی است از شرحی که ایخرونفرت (۱۳۳) یکی از شرکت‌کنندگان در یکی از این مراسم در سالهای ۱۸۸۷ و ۱۸۴۹ پیش از میلاد نوشته است. وی شرح می‌دهد که در این مراسم خود او چه می‌کرده است. اما به هر حال، مورخان در تفسیر شرح ایخرونفرت توافق ندارند. بعضی معتقدند که حوادث اصلی زندگی اوزیریس با آب و تاب

مشکل بررسی دوران باستان این نیست که دریابیم در دوران باستان آیینهای زیادی برپا می‌شده‌اند، بلکه مشکل ما این است که بدانیم این آیینها چگونه اجرا می‌شده‌اند. از طرفی، دیدن مراسم مذهبی در عصر ما در باب حل این مشکل كمك مؤثری نمی‌کند. در مصر و خاور نزدیک معبد به عنوان اقامتگاه خصوصی خدا شناخته می‌شد، و تنها روحانیان، آن هم به دستور امپراتور، اجازه‌ی ورود به معبد را برای خدمت کردن به خدا داشتند. این روحانیان هر روز مجسمه‌ی خدا را که در معبد بود، لباس می‌پوشاندند، به او غذا می‌دادند، و با او چنان رفتاری می‌دول می‌داشتند که تنها امپراتور شایسته‌ی آن می‌بود (و عقیده بر آن بود که امپراتور نماینده‌ی خدا در زمین است). در طول سال مردم عادی تنها در مراسم اصلی شرکت داده می‌شدند، و آن هم مراسم دست دومی بود که توسط فرمانروا و با یاری روحانیان اجرا می‌شد. در مواقع خاصی در سال مجسمه‌ی خدا از معبد بیرون آورده می‌شد و مراسم با حضور مردم در مسیرهای تعیین شده‌ای که مخصوص راهپیمایی بود برپا می‌گردید. لذا مردم عادی تنها گاهی، آن هم يك نظر، حق داشتند فرمانروای زمینی و آسمانی خود را ببینند. چنین به نظر می‌رسد که آیینها، چه آنها که در معبد و چه آنها که در بیرون اجرا می‌شدند، بسیار با شکوه و جلال و دقیق انجام می‌گرفتند، زیرا تصور بر آن

بود که چیزی عظیم‌تر و با شکوه‌تر از این مراسم وجود ندارد، حتی خود امپراتور. عده‌ای برآنند که تئاتر یونان تحت تأثیر آیینهای مصر و خاور نزدیک بوده است. مهمترین مدرکی که برای اثبات این مدعا وجود دارد، نوشته‌های هرودوت مورخ یونانی است (۴۸۴-۴۲۵ پ.م.). وی پس از دیداری که در سال ۴۵۰ از مصر به عمل آورد، به دو مراسم اشاره می‌کند و می‌نویسد، مراسم دیونوسوس^(۱۲)، خدایی که مراسم بزرگداشت آن در یونان اجرا می‌شود، روایت دیگری از مراسم اوزیریس است. اگرچه هرودوت به نکات مشابه جالبی اشاره می‌کند، اما تاکنون هیچ ارتباط مستقیمی بین سنت تئاتری یونان و مصر پیدا نشده است. حتی اگر بتوان تأثیر مستقیمی را پیدا کرد، همچنان تمایز آشکاری بین تئاتر یونان و مصر وجود دارد. مصریها تمدن پیشرفته‌ای را حدود سه هزار سال حفظ کردند (زمانی که طولانی‌تر از فاصله‌ی ما با آغاز تئاتر یونان است) اما هیچگاه از آیین فراتر نرفتند و تئاتری به وجود نیاوردند. جامعه‌ی مصر باستان جامعه‌ی کم و بیش ایستایی بود که در مقابل هر نوع تغییری که آیین آنها را به تئاتری مستقل هدایت کند مقاومت می‌کرد. یونانیها، از طرف دیگر، چندان پیش رفتند که تئاتر را به عنوان نهادی مستقل تأسیس کردند. لذا خاستگاه تئاتر و درام اروپایی امروز را باید در یونان جستجو کرد.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

مشکلی را که مورخان معاصر در مورد متون مصری با آن روبرو هستند می‌توان در این ترجمه از شرح ایخرونوفرت مشاهده کرد که گزارش شرکت خود را در مراسم آبی‌دوس نوشته است:

من جشن آپ‌واوت^(۱۳) را، هنگامی که برای بازپس گرفتن عظمت پدر می‌کوشید تجلیل کردم. من با خصم قایق مقدس مقابله کردم. من دشمنان اوزیریس را سرنگون ساختم. من در جشن بزرگ که در ستایش خداوند بود حضور یافتم. من قایق تات^(۱۴) مقدس را بر دریا رانیدم^(۱۵) — من «گشتی‌ی شناور در انوار حقیقت» را با يك عبادتگاه در آن به راه انداختم. که متعلق به سرورمان آبی‌دوس بود، و هنگامی که او به — پکر^(۱۶) می‌رفت لباس و نشانهای سلطنتی متعلق به او را به بر کردم؛ من طریق خداوندگار را تا آرامگاهش در مقابل پکر رهبری کردم؛ من بر ونوفر^(۱۷) «در آن روز جدال بزرگ» پیروز گردیدم؛ من همه دشمنان را در دشت ندیت^(۱۸) از دم تیغ گذراندم. من او را به قایق «عظیم» رساندم، و او از زیباییش خسته شد؛ من دل کوهسار شرقی را شاد نمودم؛ من — کردم شادی را در کوهسار غربی. وقتی آنان زیبایی قایق مقدس را هنگام لنگر انداختن در آبی‌دوس دیدند، اوزیریس، اول شخص غرب، سرورمان را به محل آن آوردند. من خدا را

تا خانه‌اش دنبال کردم. تا محضرش را —. وقتی که در جایش نشست. من پیوند مهمانانش را، در حضور درباریان، سست گردانیدم.

ترجمه از جیمز هنری بریستند^(۱۹)، متون مصر باستان، جلد اول، انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۰۶. ص ۳۰۳.

راجر شاتوك^(۲۰) با مطالعات تاریخی برخورد متفاوتی دارد. وی پس از دیدار از مصر می‌گوید که ویرانه‌ها را نمی‌فهمد و در حیرت است که حتی پس از سالها مطالعه‌ی متنهای مصری به نظرش «آنها بسیار نجسب و تهی از افکار عمیق‌اند و چیزی جز مثنی آیین مذهبی سطحی، بدون هیچ توصیف قابل قبولی از عمل واحساسات انسانی نیستند.» از طرف دیگر آلکساندر واریل^(۲۱) که مصرشناس است، برای او توضیح می‌دهد که به نظر وی مصریان دانش خود را به طریقی کاملاً نمادین شرح می‌دهند. در يك بنا، حتی کتیبه‌ها نیز جزئی از معماری محسوب می‌شوند؛ لذا هنگام ترجمه‌ای انتزاعی از متن يك کتیبه، معنای آن از بین می‌رود. واریل چنین ادامه می‌دهد:

هیچکس در زمان ما همه‌ی پیام را درنیافته است. متنی خواننده می‌شود و آنچه از آن دریافت

می‌گردد، توصیفات خشک و بی‌روح و صورتی از اعمال برجسته‌ی شاهان است... ترجمه‌ی لغت به لغت ادبی هر قدر هم که سلیس باشد فایده‌ای نمی‌رساند. زیرا مصریان تا آنجا که ما می‌دانیم صاحب ادبیات نبوده‌اند... اینها [بناها و معابد] آثار ادبی مصر باستانند... چگونه می‌توان معبدی را شرح و تفسیر کرد جز آنکه میان آن بایستیم، یا در آن قدم بزنیم و... دربارهاش حرف بزنیم؟ راه دیگری هم هست... فیلم. یا شاید صدها فیلم. در فیلم می‌توان نمای کلی یک بنا، نقشه‌ی آن، یک سلسله نماهای پشت سرهم از جزئیات ساختمان و کتیبه‌ها... و غروب خورشید، و پرتو نور ماه را بر آن نشان داد، آن هم در فصل خاصی از سال.

و شاتوک نیز به این نتیجه می‌رسد:

چه فاصله‌ی عظیمی میان ما و مصر باستان وجود

دارد. اساس تفکر آنان در مذهب، سیاست، فلسفه، و اخلاق چندان از ما دور است که... اولین وظیفه‌ی مترجم آن است که ابتدا زبان مناسبی بیابد... تنها زبانی که می‌توان تا حدودی بدان اعتماد کرد که قادر باشد معماری سنگی مزینی از سه هزار سال پیش و محتوای یک ارتباط لاهوتی را بیان کند، یکی از پیچیده‌ترین و حساسترین وسایل هنری ما یعنی سینماست... که کارگردان فیلم تازه، خود بدل به مفسر و مترجم می‌گردد که حیطه‌های خاصی از بیان سینمایی را عرضه می‌دارد، حیطه‌ای که هنوز به تمامی کشف نشده است.

راجر شاتوک. «افق ساخنگی: مترجم همچون دریانورد» مصالح و مفهوم ترجمه. یک سمپوزیوم. ویرایش ویلیام اروسمیت^(۳) و راجر شاتوک. (آستین: چاپ دانشگاه تگزاس، ۱۹۶۹). ص ۱۴۲ - ۱۴۵.

زیرنویسهای فصل اول

Abydos	۱۵.
Geb	۱۶.
Nut	۱۷.
Isis	۱۸.
Set	۱۹.
Anubis	۲۰.
Ikhernotret	۲۱.
Theodor Gaster	۲۲.
Thespis	۲۳.
Dionysus	۲۴.
Upwawet	۲۵.
thath	۲۶.
۲۷. خطهای فاصله مربوط به قطعاتی است که در اصل از متون باستانی فهمیده نشده‌اند.	
م.	
Peker	۲۸.
Wannofer	۲۹.
Nedyt	۳۰.
James Henry Breasted	۳۱.
۳۲. این متن از روی الواح هیروگلیف به انگلیسی و سپس به فارسی برگردانده شده است. از آنجا که ترجمه‌ی حاضر منظور نویسنده را می‌رساند، در ترجمه‌ی آن دقت علمی به کار نرفته است. م.	
Roger Shattuck	۳۳.
Alexandre Varille	۳۴.
William Arrowsmith	۳۵.

Sir James Frazer	۱.
Bronislaw Malinowski	۲.
functionalism	۳.
structuralism	۴.
Clude Leve Strauss	۵.
Initiation	۶.
۷. توت‌م عنوان جانور یا انواع دیگر طبیعی است که قبیله خود را با آن در ارتباط نزدیک ببیند، و ارتباط سازمان یافته‌ای با وجودی از سازمان اجتماعی یک قبیله داشته باشد. م.	
Joseph Campbell	۸.
humanism	۹.
۱۰. در اینجا منظور از شرق، شاید هند، چین، و ژاپن باشد. م.	
۱۱. مؤلف محترم مقوله‌ای پیچیده و وسیع را در چند سطر خلاصه می‌کند، و این ممکن نیست. از طرفی برای توجیه صورت‌بندی خود از علل پیشرفت، یا اصلاً وجود تئاتر در غرب راه دیگری ندارد. مقولاتی چون مکان، زمان، و علیت، و به تبع آن تغییرات و تحولات در شرق قوانین خاص خود را دارد. م.	
Horus	۱۲.
Osiris	۱۳.



۲

تئاتر و درام در یونان باستان

بزرگ دیگر این توجه تروا^(۱) بود، شهری در آسیای صغیر، نزدیک دروازه‌ی هلسپونت^(۲)، که دارای تمدنی پیشرفته بود و بعدها حدود ۱۱۸۴-۱۱۷۴ پیش از میلاد در جنگ تروا ویران شد. مدت کوتاهی پس از آن، تمدن میسنی توسط مهاجمان شمالی نابود شد، و «عصر تاریک» از ۱۱۰۰ تا ۸۰۰ پیش از میلاد آغاز گردید. این تمدن باستانی از اه‌ای تأثیر مستقیم زیادی در تحول تئاتر نداشت، اما تأثیر غیرمستقیم آن فوق العاده زیاد بود، زیرا خدایان، قهرمانان، و تاریخ همین مردم بود که مواد اولیه‌ی اپلیاد^(۳) و اودیسه^(۴) ی هومر^(۵) (سده‌ی هشتم پ.م.)، و اکثر درامهای یونانی را فراهم آورد. از اینرو این تمدنها،

هنگامی که تمدنهای خاور نزدیک و مصر شکوفا می‌شدند، دیگران، در همسایگی آنان، تازه قدم در راه تحول می‌نهادند. مهمترین این تمدنهای نوپا، از نظر بررسی ما، تمدن ازه‌ای^(۶) است که پیشاهنگ تمدن یونانی بود. فرهنگ مینوسی^(۷) که از سال ۲۵۰۰ تا ۱۴۰۰ پیش از میلاد در جزیره‌ی کرت^(۸) شکفته بود، در اثر زمین لرزه یا آتش سوزی فاجعه‌آمیزی ویران شد، و اطلاع کمی از چگونگی آن در دست است. پس از آن، توجه به سوی سرزمین اصلی یونان می‌سننا^(۹) جلب شد و در آنجا يك فرهنگ هلادی^(۱۰)، تا حدودی متأثر از کرت، از سال ۱۶۰۰ تا ۱۱۰۰ پیش از میلاد برپا گردید. مرکز



به جهات مختلف، زیر بنای ادبیات غرب به شمار می‌آیند.

تمدن یونان که اولین دوران بزرگ تثاثر را عرضه کرد، به تدریج از سده‌ی هشتم تا ششم پیش از میلاد شکل گرفت. واحدهای بزرگ سیاسی این تمدن پولیس^(۱۱) (یا ایالت - شهر، ترکیبی از شهر و حومه‌ی آن) نامیده می‌شدند. مهمترین این ایالت - شهرها آتیکا^(۱۲) (آتن)، اسپارت^(۱۳)، کورنت^(۱۴)، تیب^(۱۵)، مگار^(۱۶) و آرگوس^(۱۷) بودند. البته شهرهای دیگری نیز در حوالی آسیای صغیر و جزایر اژه مستقر بودند که پولیس نامیده می‌شدند. بعلاوه، پس از ۷۵۰ پیش از میلاد، مراکز دست نشانده‌ی فراوانی در مسیر دریای سیاه در آسیا، تا سواحل آفریقا، اسپانیا، و فرانسه به وجود آمده بودند که مهمترین این شهرها در سیسیل و جنوب ایتالیا قرار داشتند؛ که همه‌ی آنها با یونانیان احساس خویشاوندی می‌کردند و اقوام غیر یونانی را بربر خطاب می‌کردند و تفاوت میان خود و یونانیان را تنها در زبان می‌دانستند. اولین تقسیم‌بندی بین دوری^(۱۸) ها (که اسپارت و کورنت شهرهای اصلی آن بودند)، و ایونی^(۱۹) ها (که آتن و آسیای صغیر نماینده‌ی آنان بود) صورت گرفت. اکثر این ایالتها به دریا (به عنوان راه اصلی تجارت) وابسته بودند، زیرا ثروت، قدرت، و سعادت آنان منوط به حاکمیت بر دریاها بود. لذا رقابت بر سر حاکمیت بر دریاها انگیزه‌ای بود تا با یکدیگر پیمان ببندند، یا با یکدیگر و یا با کشورهای غیر یونانی بجنگند.

در آغاز، ایالت - شهرها توسط شاهان اداره می‌شدند، اما پس از ۸۰۰ پیش از میلاد نجیب زادگان قدرت و اختیارات زیادی کسب کردند. نجیب‌زادگانی که جاه‌طلبی بیشتری داشتند بزودی دریافتند با جذب تجار و

دهقانان توانگر، از طریق دادن حقوق ویژه، می‌توانند حمایت آنان را جلب کنند. لذا، عده‌ای «حاکم ستمگر» از این معامله سر برآوردند و اداره‌ی ایالت - شهرها را بین سالهای ۶۵۰ تا ۵۰۰ پیش از میلاد به دست گرفتند. برخی از این حاکمان ستمگر برای اصلاح شرایط اجتماعی و ترویج هنر نیز اقداماتی به عمل آوردند. مثل پیسیستراتوس^(۲۰) که از ۵۶۵ تا ۵۱۰ پیش از میلاد آتن را زیر سلطه‌ی خود گرفت، زمینها را دوباره تقسیم کرد، زراعت و تجارت خارجی را ترویج داد، و آتن را به صورت مرکز هنر جهان درآورد. چندین جشنواره (از جمله دیونوسیای شهر^(۲۱)) که مقرر بود خانه‌ی اصلی درام (بشود) برپا کرد، یا بهتر است بگوییم جشنواره‌ها را وسعت بخشید. در اواخر سده‌ی ششم، مردم یونان از دست این حاکمان ستمگر به تنگ آمدند و وسایلی یافتند تا از قدرت گرفتن آنها جلوگیری کنند. راه حل مردم آتن، بنیان‌گذاری اولین دموکراسی جهان در ۵۰۸ پیش از میلاد بود.

اگرچه آتن از سال ۵۰۰ پیش از میلاد مرکز هنری یونان بود، اما اسپارت قدرت اصلی و خط رابطی بود که اکثر ایالت - شهرها، از جمله آتن، را به هم می‌پیوست. جنگ با ایران این قاعده را برهم زد. در اوایل سده‌ی پنجم پیش از میلاد، ایران که بزرگترین امپراتوری جهان را داشت، آهنگ تسخیر اروپا را کرد. در سال ۴۹۰ پیش از میلاد یونانیان ایران را در ماراتن^(۲۲) شکست دادند و در ۴۸۰-۴۷۹ پیش از میلاد ناوگان آتن ضربه‌ی مرگباری بر ایران وارد آورد. اما اسپارت به خاطر درگیریهای داخلی در ۴۷۷ از ادامه‌ی جنگ صرف نظر کرد (و سالهای زیادی پس از آن، شهرهای یونان در آسیای صغیر این جنگ و انتقامجویی را علیه ایران ادامه دادند). ولی از

این پس آتن قدرت بزرگ مدیترانه شد، و برای حمایت از دیگران همان بهایی را طلب کرد که اسپارت پیش از این طلب می‌کرد، و از این طریق به قدرت و ثروت بی‌کرانی دست یافت. در حقیقت، آتن در بقیه‌ی سده‌ی پنجم صاحب يك امپراتوری بود. آتن از ۴۶۰ تا ۴۳۰ پیش از میلاد به رهبری پریکلس^(۲۳) بناهای عمومی و

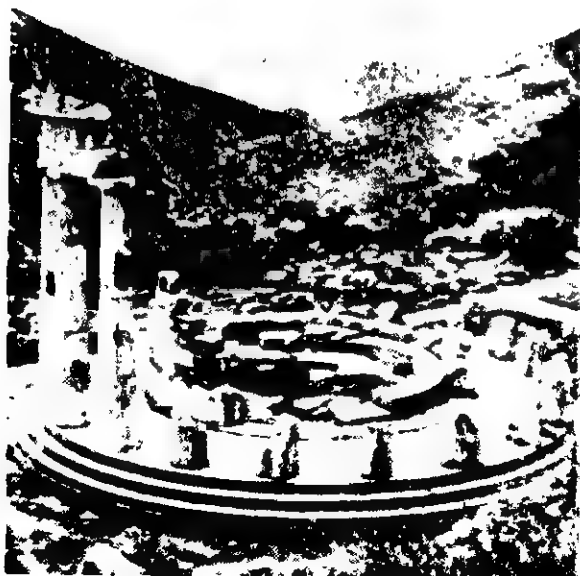
معابدی بنا کرد که پارتئون^(۲۴) و قسمتی از تثاثر دیونوسوس آن جمله‌اند. قدرت سیاسی آتن در سال ۴۰۴ در جنگ پلوپونز^(۲۵) شکست، اما در طول سده‌ی پنجم پیش از میلاد هم از نظر سیاسی و هم از نظر هنری سرزمین ممتازی محسوب می‌شد.

بی‌شك اعتماد به نفس آتنیها به قدرت و ارزش

تصویر ۱.۲. (۱) قلمروی یونان در دوران پریکلس.



نیروهای فوق طبیعی داشت، و حفظ آشتی با این نیروها کاری بس ظریف بود، زیرا که میانه‌ی انسان و خدا بدون اخطار قبلی می‌توانست بر هم بخورد. چنین بینشی بود که مروج درام شد، درامی که کشمکش و تلاش انسان در مرکز آن قرار دارد، اما وجود عناصر فوق طبیعی در درامهای یونانی به ما خاطر نشان می‌سازد که هنوز دوره‌ی آیینی به تمامی به سر نرسیده بود.



تصویر ۳۲ ■ معبد دلفی - درام و تئاتر در یونان باستان

عقلانی بودن انسان^{۳۷}، از يك سو و عناصر غیرقابل درك از سوی دیگر بوده است. همین که بدانیم یونانیان اولین بنای دموکراسی را گذاشتند کافی است تا جهت فکری یونانیان را بشناسیم؛ هر چند از این نظر یکدست نبوده‌اند، چرا که در برده کردن دیگران نیز تردیدی به خود راه نمی‌دادند. روی هم رفته می‌توان اذعان کرد که در اندیشه‌ی یونانی انسان به مقام والایی رسیده بود، اما به‌روزی انسان بستگی به رابطه‌ی او با



تصویر ۲۲. (۵) معبد تئاتر بیس ماگنا، که نخست در سده‌ی پنجم تا دوم پیش از میلاد ساخته شد

نیز از قهر تقدیر در امان نبودند، تقدیری که در پس فکر هر یونانی در کمین بود، و سرنوشت خدا و انسان را غیرقابل پیش‌بینی می‌ساخت.

مهم‌ترین جنبه‌ی فرهنگ یونانی، برخلاف پیشینیان خود، آن است که انسان را مرکز توجه خود قرار می‌دهد. یونانیان خود مخترع فلسفه بودند و با اسلوبی منظم تقریباً درباره‌ی هر مقوله‌ای، حتی درباره‌ی ماهیت خدایان و جهان، سؤال طرح کرده‌اند. آنان با مرور زمان نسبت به اساطیر یونانی شك آوردند، و قبل از پایان سده‌ی پنجم پروتاگوراس^{۳۸}، علناً اعلام کرد: «انسان میزان همه‌ی چیزها است.»

نیازی به گفتن نیست که یونانیان هرگز بر این عقیده نبودند که انسان قادر به درك همه چیز است. آنان همواره اذعان داشتند که تقدیر غیرقابل پیش‌بینی است. لذا می‌توان گفت اندیشه‌ی یونانی درگیر اعتقاد به

خود، انگیزه‌ی اصلی پیشرفت بیان هنری در سده‌ی پنجم بوده است. اگرچه دیدگاه یونانیان نسبت به خدایان و انسان نیز به همان اندازه اهمیت دارد، اما این دیدگاه هرگز کلیت یکپارچه‌ای نداشت، چرا که ترکیبی از عناصر گوناگون بود (قسمتی از آن از تمدن هلادی، قسمتی از سالهای دورتر، و بخشی از آن از کشورهای همسایه گرفته شده بود). دریافت آنان از خدایان‌شان تا حد زیادی قالبی انسانی داشت. زئوس رهبری تعداد زیادی خدای دیگر را نیز برعهده داشت که همان قدر غیرقابل پیش‌بینی بودند که همتای خاکی‌شان. همواره بنا بر آن است که خدایان با قبول توبه و قربانی انسان را ببخشند، اما خدایان یونان مثل آدمیان احساس اهانت می‌کردند و انتقام می‌گرفتند. آنان اغلب با هم اختلاف داشتند، بعضی از آنها با افراد یا اعمالی همکاری می‌کردند، و برخی با آن مخالف بودند. بعلاوه، بعضی از خدایان خود

خاستگاه تراژدی

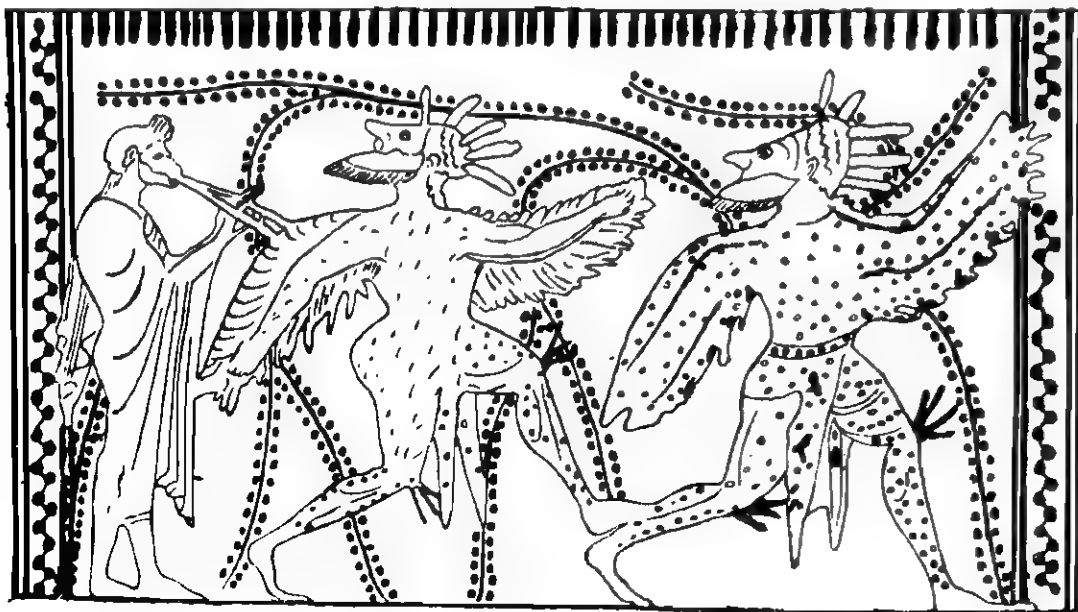
مانند هر جامعه‌ی باستانی دیگر، مدارك مربوط به خاستگاه تئاتر و درام در یونان باستان نادر است. یونانیان نوشتن را چند صبا‌حی پس از ۷۰۰ پیش از میلاد آموختند، در حقیقت آنها حروف الفبای فینیقیان را گرفتند و مناسب حال خود تغییر دادند؛ پس از آن دوره است که اسناد نوشتاری یونانی افزایش می‌یابد. اسناد مربوط به تئاتر در این دوران هنوز کم است، تا هنگامی که دولت آتن طبق فرمانی رسمی حمایت مالی از درام را تصویب می‌کند. ارتباط بین تئاتر و ایالت - شهر از سال ۵۳۴ پیش از میلاد آغاز شد، و آن زمانی بود که دولت آتن مسابقه‌ای برای انتخاب بهترین تراژدی اجرا شده در دیونوسیای شهر، که جشنواره‌ی مذهبی مهمی بود، گنجانید.

بین مورخان رسم بر این است که تس‌پیس (۳۸۱) (برنده‌ی مسابقه‌ی سال ۵۳۴ پیش از میلاد) را بنیان‌گذار درام بشناسند، اما منابعی از دوران باستان در دست است که در رده‌بندی شاعران تراژدی نویس او را در رده‌ی شانزدهم قرار می‌دهند. این اختلاف احتمالاً از آنجا ناشی می‌شود که معنای اصلی تراژدی (معنای تحت‌اللفظی آن «ترانه‌ی بزرگ» است) مورد اختلاف است. امروزه اصطلاح تراژدی را مربوط به دورانی می‌دانند که گروه‌های رقص برای ربودن بزی به عنوان جایزه، یا بر گرد بزی که قرار بود قربانی شود، می‌رقصیدند. اما متأسفانه هیچ‌یک از نظرانی که درباره‌ی خاستگاه تراژدی ارائه شده است، و این گونه نظرات بسیار زیاده‌اند، کلید فهم تحولات آنچه را که امروز ما تراژدی می‌نامیم در بر ندارند.

قدیمی‌ترین سند موجود درباره‌ی خاستگاه درام یونانی - فصلی از فن شعر (۳۱۱) ارسطو (حدود ۳۳۵ - ۳۲۳ پیش از میلاد) - می‌نویسد تراژدی از بدیهه‌سازیهایی سرخوآن (۳۰۱) دیتیرامب (۳۱۱) به وجود آمده است. در اینجا لازم است به شکل اجرای دیتیرامب اشاره‌ی کوتاهی بکنیم. دیتیرامب سرودهای روحانی و رقصهایی را می‌نامند که در بزرگداشت دیونوسوس، خدای شراب و باروری در یونان باستان، اجرا می‌شد. دیتیرامب در اصل شامل يك داستان‌گویی فی‌البداهه (که توسط سرخوآن همسرایان خوانده می‌شد) و يك برگردان همصدایی بود (که توسط همسرایان خوانده می‌شد). دیتیرامب بعدها توسط آریون (۳۱۱) (حدود ۶۲۵ - ۵۸۵ پ.م.) به صورت قطعه‌ای ادبی درآمد. کسی که اولین دیتیرامبها را با تعریفی مشخص و براساس موضوعی قهرمانی و با دادن عنوانی برای هر يك از آنها نوشت آریون بود. از اینرو آریون گاه پایه‌گذار تراژدی شناخته می‌شود، زیرا اجراکنندگان او را تراگودیسار (۳۱۱) و آوازها را درام تراجیکون (۳۸۱) می‌نامیدند. دیگر آنکه آریون در کورنت زندگی می‌کرد، که در زمان دوریها مرکز یونان محسوب می‌شد. از اینرو دوریها ابداع تراژدی را به خود نسبت می‌دادند، هر چند این ادعا هرگز اثبات نشد (تراژدی به عنوان يك شکل دراماتيك منظور نظر ماست). دوریها عناصری از دیتیرامب - شعر غنایی، آواز و رقص دسته جمعی، و موضوعات اساطیری - را که بعدها در تراژدیها مورد تأکید قرار می‌گرفتند تا حد زیادی توسعه دادند. همین که دوریها قطعه‌ای ادبی آریون را تراژدی می‌نامیدند، معلوم می‌کند که چرا بعضی نویسندگان دوران باستان تس‌پیس را در ردیف شانزدهم تراژدی نویسان قرار داده‌اند. زیرا آنچه که ما امروزه تراژدی می‌نامیم به



تصویر ۴.۲. گلدان یونانی متعلق به اواخر سده‌ی ششم یا اوایل سده‌ی پنجم پیش از میلاد، و طرح بازسازی سده‌ی گلدان. انسان در لباس برنده، که احتمالاً در برخی آیینها اجرا می‌شده است. در طرف چپ تصویر بوازنده‌ی فلوتی را می‌توان مشاهده کرد. موزه‌ی بریتانیا



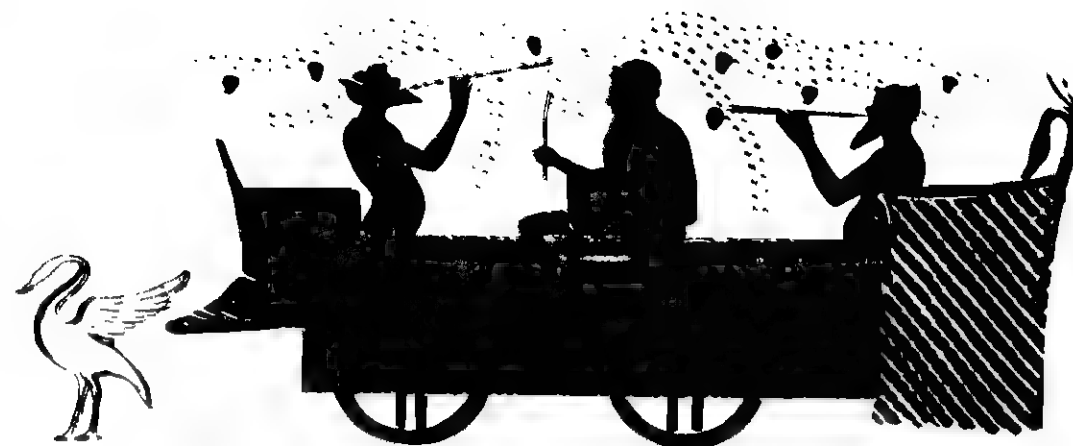


تصویر ۶.۲. (۵) سپینی در حدی بوختن سیتار برگرفته از نقش گلدانی یونانی



تصویر ۷.۲. (۵) دیونوسوس با تاجی از برگ پایینال بر سر، و جامی در دست. حدود ۵۰۰ پیش از میلاد.

فرضیه‌ها را اثبات کند وجود ندارد. خاستگاه ترازدی هر چه باشد، قدم اصلی به سوی درام، در سال ۵۳۴ پیش از میلاد برداشته شد، و آن هنگامی بود که از طرف حکومت رسمیت یافت، و رابطه‌ی آن با دیونوسیسم تحکیم شد؛ رابطه‌ای که پس از آن، در نمایشهای دراماتیک آتن ادامه یافت و به عنوان بزرگداشت رب‌النوع دیونوسوس در جشنواره‌ها ارائه گردید.



تصویر ۵.۲. (۵) اربهی تس‌پیس، بارساری ر روی نقش گلدانی از آتیکا دوست‌نیر دیونوسوس را ن جشنواره دیونوسیسمی شهر همراهی می‌کند.

نمایش می‌داد. اگر این حقیقت داشته باشد، تس‌پیس در چند شهر یونان، غیر از آتن نیز نمایش اجرا کرده است. عقیده‌ی همه‌ی مورخان بر این است که درام یونانی از دیتیرامب به وجود آمده است. نظریات متفاوت و گاه پیچیده‌اند، و نمی‌توان همه را در اینجا خلاصه کرد. یک نظریه بر آن است که درام از مراسمی که در معابد و بر مزار قهرمانان اجرا می‌شد تحول یافته است، و تقریباً همه بر این عقیده‌اند که درام به تدریج از دل آیینها به در آمده و استقلال یافته است. اما جرالد الس^(۳۱) نظر متفاوتی دارد. وی تا به آنجا پیش می‌رود که اظهار می‌کند، درام خلاقیتی عمدی است و نتیجه‌ی تحولی تدریجی نیست. زیرا، به نظر او، سالها قبل از ۵۳۴ پیش از میلاد جشنواره‌های مذهبی حالت شعرخوانی (یا راپسودی^(۳۲)) را داشته‌اند، و قطعاتی از اشعار حماسی همچون ایلیاد و اودیسه در جشنواره‌ها تحریر (دکلمه) می‌گردیدند. وی معتقد است که این شعرخوانها رفته رفته دراماتیک‌تر شدند، و هنگامی که دیونوسیسم شهر

تس‌پیس نزدیک‌تر است تا آریون.

اینکه دقیقاً چگونه دیتیرامب ممکن است به صورت ترازدی تکامل یافته باشد، و اینکه این تحول چقدر طول کشیده برای ما روشن نیست، اما قدم نهایی را معمولاً به تس‌پیس منسوب می‌کنند. نوآوری وی احتمالاً افزودن پیش درآمد^(۳۳) و گفتار بود که توسط بازیگری گفته و بازی می‌شد. در حالیکه دیتیرامب تنها روایتی همراه با رقص و آواز بود و توسط همسرایان و سرخوان اجرا می‌شد. لذا این تغییر تنها با افزایش نقش سرخوان (کوری فایوس^(۳۴)) حاصل نشد، زیرا سرخوان کار اصلی خود را پس از وارد شدن یک بازیگر نیز ادامه داد (اصطلاح یونانی برای بازیگر هیپوکرییت^(۳۵)) یا «پاسخگو»^(۳۶) است). ما چیزی از تس‌پیس نمی‌دانیم جز اینکه وی احتمالاً در سال ۵۶۰ پیش از میلاد در ایکاریا^(۳۷)، یکی از بخشهای فرعی آتیکا، نمایش اجرا کرده است. هوراس^(۳۸) در سال ۵۰۰ پیش از میلاد می‌نویسد، تس‌پیس در ارابه‌ای به همه جا سفر می‌کرد و

وظیفه یافت، همه ساله یا سه تراژدی و يك نمایش ساتیر وارد مسابقه شود. از اینرو در سال ۵۰۰ دیونوسیای شهر مرکب از چند بخش، و تا حدی پیچیده شده بود.

غیر از تس‌پیس، تنها سه درام نویس از سده‌ی ششم برای ما شناخته شده‌اند: کوریلوس (۴۶)، پراتیناس (۴۷) و فرینیکوس (۴۸). کوریلوس، که رقابت را بین سالهای ۵۲۳ و ۵۲۰ آغاز کرد و تا سده‌ی پنجم ادامه داد، گفته می‌شود ۱۶۰ نمایشنامه نوشته است، و در ۱۳ مسابقه برنده شده است، و همچنین يك نوآوری در لباس و صورتك کرده است که چگونگی آن برای ما شناخته نشده است. پراتیناس، که حدود ۵۰ درام نوشته است، بویژه به خاطر نوشتن نمایشنامه‌های ساتیر شهرت دارد؛ برخی وی را پایه‌گذار نمایش ساتیر شناخته‌اند. فرینیکوس (شهرت ۵۱۱-۴۷۶ پ.م.) را اولین مؤلفی شناخته‌اند که در باره‌ی مسائل عصر خود نوشته است. وی را همچنین به عنوان نخستین درام نویسی می‌شناسند که زن را وارد تئاتر کرده است. وی را به خاطر زیبایی اشعار همسرایانش، و همچنین به خاطر آوردن تنوع تازه‌ای در رقص جمعی ستوده‌اند.

هیچ درامی از سده‌ی ششم پیش از میلاد باقی نمانده است. اما پاره اطلاعاتی که به دست ما رسیده نشان می‌دهند در این سالهای اولیه تجربه با شکلهای دراماتیک و سنتی معمول بوده است، و نیز اشعار غنایی و عوامل همسرایي بر درام مسلط و بسیار پیشرفته بوده‌اند، دیگر اینکه همه‌ی شخصیتها توسط يك بازیگر اجرامی شدند (و هرگاه که بازیگر می‌خواست نقش خود را تغییر دهد، صورتك خود را عوض می‌کرد)، و نیز موضوعات نمایش همه از اسطوره و گاه از تاریخ معاصر گرفته می‌شدند.

پیوسته بود که در مذاهب ابتدایی دیگر با آن برخورد می‌کنیم؛ یعنی چرخه‌ی فصلها و الگوی بازگشت به مبدأ در دایره‌ی تولد، بلوغ، مرگ، و تولد دوباره. ستاینندگان دیونوسوس از طریق آیینهایشان در جستجوی اتحادی عرفانی با مبدأ خلایق بودند. در سطح عملی، آنان در جستجوی افزایش باروری بودند، تا بازگشت بهار، ازدیاد محصول انسان و زمین، و خرمهای زیاد را تضمین کنند.

یونانیان همه ساله يك جشنواره یا بیشتر در بزرگداشت خدایان برپا می‌کردند. در آتیکا، که شهر مهم آن آتن بود، سالی چهار جشنواره برپا می‌شد که همه در ستایش دیونوسوس برگزار می‌شدند، و در یکی از همین جشنواره‌ها (دیونوسیای شهر) بود که برای اولین بار درام عرضه شد. با آنکه دیونوسیای شهر آخرین جشنواره‌ای بود که افتتاح شد، به سرعت مهمترین جشنواره محسوب گردید، و سال ۵۳۴ سالی است که تراژدی در آن رسمیت یافت.

گاهی حوادثی رخ می‌داد و شرایطی به وجود می‌آمد و دیونوسیای شهر تغییر شکل می‌داد. در ۵۰۸ پیش از میلاد دموکراسی آتنی خلق شد و برای شکستن حق امتیاز خانواده‌ی سلطنتی، که ریشه‌ی همه‌ی رقابتهای گذشته بود، همه‌ی ساکنان آتیکا به ۱۰ قبیله تقسیم شدند. و شاید برای برانگیختن تعهد دیگری در مقابل این قبایل تازه‌پا بود که در حوالی این سال يك مسابقه‌ی جدید - برای اجرای دیتیرامب - در دیونوسیای شهر به وجود آمد. از آن پس هر قبیله در رقابت با ۹ قبیله دیگر هر سال يك دیتیرامب اجرا می‌کرد. حوالی سال ۵۰۱، مسابقه‌ی دیگری نیز در دیونوسیای شهر بدعت گذاشته شد که مسابقه‌ی نمایشهای ساتیری بود. از این پس، هر درام نویسی

تصویر ۸.۲. (۵) سیله‌نوس، پدر ساتیرها، رب‌النوع روسایی، که همته مسب بود، اما خرد فراوانی داشت



دیونوسیای شهر در سده‌ی ششم پیش از میلاد

در سراسر یونان پذیرفته شد. در بعضی نقاط خدایان دیگری جای دیونوسوس را می‌گرفتند، خدایاتی که مربوط و وابسته به او بودند. به تدریج جنبه‌ی میگساری جمعی در آیین دیونوسوس کاهش یافت، و در سده‌ی ششم به کلی از میان رفت.

برطبق اساطیر، دیونوسوس پسر زئوس (بزرگترین خدای یونانی)، و سیل (خدای میرا) بود. اعتقاد بر این بود که دیونوسوس پرورده‌ی ساتیرها (که در دیتیرامب، درام، و هنر تداعی‌کننده‌ی دیونوسوس هستند) بود که یکبار کشته و قطعه قطعه شده، بار دیگر احیا گردیده بود. به عنوان خدا رب‌النوع باروری، شراب، و عیاشی بود و حوادث زندگی او همواره به روح سال

ستایش دیونوسوس احتمالاً از خاور نزدیک سرچشمه گرفت، و شاید بتوان گفت در سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد به یونان وارد شد. پذیرش این مسلک در آغاز به خاطر طبیعت خلسه‌آوری که داشت از طرف یونانیان با مقاومت زیادی روبرو شد. مراسم این آیین اغلب با مستی، هم‌آمیزی گروهی، دریدن و خوردن وحشیانه‌ی قربانی (که گاه انسان بود) همراه می‌شد. اما به رغم همه‌ی مقاومتها، به هر حال، ستایش دیونوسوس به تدریج

تراژدی در سده‌ی پنجم
پیش از میلاد

آگاهی ما از تراژدی یونانی تقریباً به طور کلی بر اساس آثار سه نمایشنامه‌نویس از سده‌ی پنجم استوار است: اشیل^(۴۹۱)، سوفوکل^(۵۰۰) و اورپید^(۵۰۱). مورخان معمولاً چنین می‌پندارند که این نمایشنامه‌های موجود نماینده‌ی تئاتر آن عصر هستند، اما باید به یاد داشته باشیم که این ۳۱ تراژدی باقیمانده‌ی بیش از هزار نمایشنامه‌ای است که بین سالهای ۵۰۰ تا ۴۰۰ پیش از میلاد نوشته شده‌اند.

ظهور چند خصوصیت ساختاری عمده را می‌توان در میان این نمایشنامه‌های باقیمانده سراغ کرد: اکثر تراژدیها با پرولوگ (پیش‌درآمد) آغاز می‌شوند که اطلاعاتی درباره‌ی حوادث آینده‌ی نمایش به تماشاگران می‌دهند. سپس نوبت پارودو^(۵۰۱) (مقدمه) یا ورود همسرایان می‌رسد؛ اگر پرولوگ نباشد، نمایشنامه با پارودو آغاز می‌شود. پارودوی نمایشنامه‌های موجود بین ۲۰ تا ۲۰۰ سطر است، که همه ابتدا همسرایان را معرفی می‌کنند، سپس يك شرح تفصیلی می‌دهند، و بعد فضای لازم را می‌سازند؛ بعد از پارودو، يك سلسله داستانهای فرعی بین ۳ تا ۶ داستان یا حادثه معترضه ارائه می‌شود که هر يك با آوازهای دسته جمعی (استاسیما^(۵۰۱)) از یکدیگر جدا می‌گردند و نمایش را به پیش می‌برند؛ و سرانجام نوبت اِکسُدوس^(۵۰۱) (فروود) یا نتیجه می‌رسد که شامل خروج بازیگران و همسرایان است.

در نمایشنامه‌ها نقطه‌ی اوج در انتها می‌آید، به این شکل که داستان معمولاً قبل از نقطه‌ی اوج گفته شده

است، و تنها قسمت پایانی دراماتیزه (نمایشی) می‌شود. از اینرو تشریح تمام و کمالی از حوادث گذشته لازم می‌آید. اکثر تراژدیها (و نه همه‌ی آنها، مثلاً آژاکس^(۵۰۱)) اثر سوفوکل استثناست) صحنه‌های مرگ و درگیریهایی شدید را به خارج از صحنه می‌برند؛ و این سنت همواره وجود يك قاصد را برای بیان آنچه در جای دیگر اتفاق افتاده ضروری می‌سازد. در اغلب نمایشنامه‌ها، زمان بازی تداوم دارد، اما استثناهای قابل توجهی هم وجود دارند، مثلاً در نمایشنامه‌ی الهگان انتقام از اشیل. اکثر تراژدیها از آغاز تا پایان در يك مکان (وحدت مکان) اتفاق می‌افتند، ولی در این مورد نیز چند اثر، از جمله آژاکس، از الگوی معمول پیروی نمی‌کنند.

همه‌ی تراژدیهای موجود یونان بر اسطوره یا تاریخ بنا شده‌اند. هر نویسنده‌ای آزاد بود تغییراتی در اصل داستان بدهد و انگیزه‌هایی برای شخصیتها و حوادث بسازد (که در اسطوره کمتر چنین است). لذا، يك درام نویس ممکن بود با يك داستان شناخته شده و قدیمی آغاز کند، اما آن را به صورتهای کاملاً متفاوتی به پایان رساند و تفسیر کند. آگاتون^(۵۰۱) نمایشنامه نویس پایان سده‌ی پنجم پیش از میلاد، اولین کسی است که برای تراژدی داستانی از خودش ساخت، اما سرمشق او پیروان زیادی پیدا نکرد و هیچیک از نمایشنامه‌های او به دست ما نرسیده است.

درام نویسان یونانی از آوردن حوادث و شخصیتهای زیاد پرهیز می‌کردند، و ترجیح می‌دادند جزئیات فراوانی را در نمایشنامه‌ها پیروارند. آنها توجه کمی به جنبه‌ی ملموس و اجتماعی شخصیتها نشان می‌دادند، به جای آن همه‌ی توجه خود را به جنبه‌های روانی و اخلاقی شخصیتهای خود متمرکز می‌ساختند.

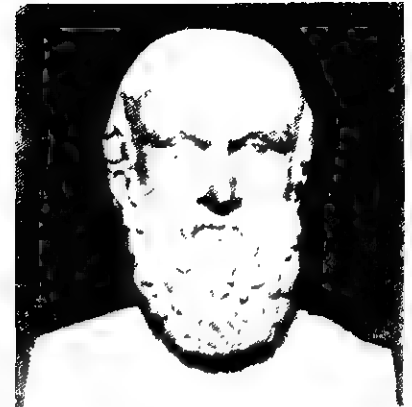
قدیمیترین نمایشنامه‌ی موجود از یونان متعلق به اشیل (۵۲۳ - ۴۵۶) است. وی رقابت در مسابقه‌ی دیونوسیای شهر را در حدود ۴۹۹ آغاز کرد. نوشتن هشتاد نمایشنامه را به او نسبت می‌دهند که تنها هفت نمایشنامه از او به دوران ما رسیده است: پارسیان^(۵۰۱) (۴۷۲)، مخالفان هفتگانه‌ی تیب^(۵۰۱) (۴۶۷)، اورستیا^(۵۰۱)، و يك نمایشنامه‌ی سه گانه (تریلوژی) شامل آگاممنون^(۵۰۱)، ساقی‌ها^(۵۰۱)، الهگان انتقام یا اومنیسز^(۵۰۱) (۴۵۸)؛ نمایشنامه‌های دیگر او ملتسمان^(۵۰۱)، و پرومته در بند^(۵۰۱) هستند (تاریخ دقیق این دو نمایشنامه معلوم نیست، اما احتمالاً بعد از ۴۶۸ نوشته شده‌اند). نوآوری مهمی که به اشیل نسبت می‌دهند، وارد کردن بازیگر دوم به تراژدی است. گفته می‌شود این نوآوری در اوایل کار او صورت گرفته، اما تاریخ دقیقی را نمی‌توان تعیین کرد. بعد از حدود ۴۶۸، هنگامی که سوفوکل بازیگر سوم را معرفی نمود، اشیل نیز در تراژدیهای خود از بازیگر سوم استفاده کرد.

اکثر تراژدیهای موجود اشیل، به استثنای پارسیان، به صورت سه گانه (تریلوژی) نوشته شده‌اند (یعنی سه نمایشنامه بر اساس يك مایه و داستان). اینکه اشیل نیاز به سه نمایشنامه داشته تا بتواند مفاهیم تراژیک خود را بیان کند، نشان دهنده‌ی علایق و روشهای اوست. مثلاً اورستیا (تنها سه گانه‌ی موجود یونانی) تحول فرا یافت عدالت را، که در آن قدرت غیرشخصی و قانونی ایالت - شهر جای انتقامجویی شخصی را گرفته، نشان می‌دهد؛ و تا آخر سه گانه زنجیره‌ای از گناه و مکافات وجود دارد. در این سه گانه، اشیل آرمانهای متناقض عدالت را بدان گونه که در اعمال انسان نهفته است تجسم بخشیده است، و چون او قادر است همه را در يك اصل تمام -

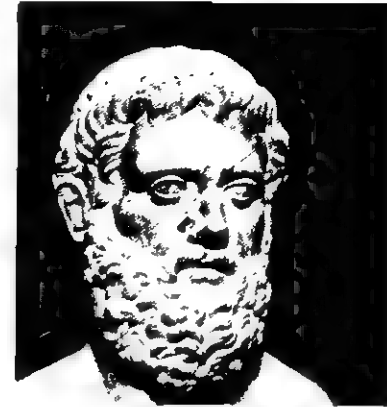
شمول آشتی دهد، بازی با خوشی به پایان می‌رسد. این الگوی تکاملی در چندین اثر دیگر او نیز به چشم می‌خورد، و نشان می‌دهد که تراژدی‌ی مورد توجه اشیل با تراژدی‌ی سوفوکل و اورپید تفاوت داشته است.

از آنجا که شخصیتهای نمایشنامه‌های اشیل درگیر مسائل کیهانی هستند، گاه آنان را فوق بشری می‌شناسند. شخصیتهای نمایشنامه‌های اشیل عموماً ویژگیهای کمی دارند، اما همین ویژگیها قاطع و نیرومند و کاملاً متناسب با بازی و حرکت صحنه‌اند. با آنکه اشیل اساساً درام‌نویسی مذهبی و فلسفی است، اما ضمناً تئاتری‌ترین تراژدی‌نویس یونانی نیز محسوب می‌شود، زیرا که وی از منابع تئاتری امکانات زیادی را بیرون می‌کشد. در نمایشنامه‌های او تعداد بازیگران انبوه عظیمی را تشکیل می‌دهند: همسرایان دوم، ملازمان بسیار، اربابهایی که در صحنه توسط اسبان کشیده می‌شوند، شخصیتهای نمایشی و تماشایی و گاه شخصیتهای اساطیری رعب آور و غیره. اشیل همچنین از نمادهای بصری، رقصهای غیرمعمول دسته جمعی، و لباسهای پر زرق و برق و گرانیقیمت استفاده‌های زیادی می‌کند. اگرچه اشیل در فن دراماتیک خود تا حدی ابتدایی است، اما عظمت درک و تعقل او به ندرت همتایی داشته است^(۵۰۱).

سوفوکل (حدود ۴۹۶ - ۴۰۶ پ.م.) نمایشنامه - نویس دیگر یونانی است که تألیف ۱۲۰ نمایشنامه را به او نسبت می‌دهند، که تنها هفت نمایشنامه از او به دوران ما رسیده است^(۵۰۱): آژاکس (بین سالهای ۴۵۰ تا ۴۴۰ پ.م.)، آنتیگون^(۵۰۱) (حدود ۴۴۱)، اودیپ شاه^(۵۰۱) (حدود ۴۳۰ - ۴۲۵)، اِکتر^(۵۰۱) (حدود ۴۱۸ - ۴۱۰)، زنان تراخیس^(۵۰۱) (حدود ۴۱۳)، فیلوکتیس^(۵۰۱) (۴۰۹)، اودیپ



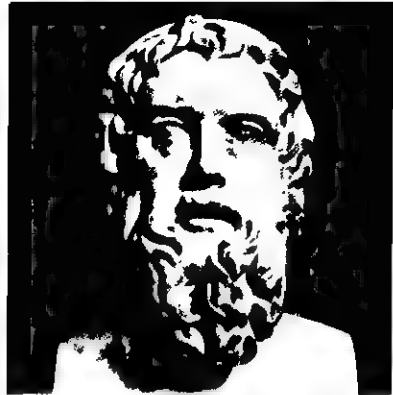
تصویر ۹۲. سقراط، مجسمه مرمری یونانی
که در موزه متروپولیتان، نیویورک



تصویر ۹۳. سوفوکل، مرمری یونانی
یونانی و رقیب اسیل



تصویر ۹۴. اورپید، تراژدی یونانی



تصویر ۹۵. آریستوفان، کمدی یونانی و
نمایش کمدی کهنه

در کولون (۴۰۶)، و بخش عمده‌ی یک نمایش ساتیر به نام تراگز (۳۳). سوفوکل در بیست و چهار مسابقه برنده شد، که اولی در سال ۴۶۸ پیش از میلاد و با پیروزی بر ایشیل بود. وی در تمام مسابقاتی که در طول زندگی انجام داده هیچگاه از رده‌ی دوم پایین‌تر نیامد. وارد کردن سومین بازیگر به تئاتر، تثبیت تعداد همسرایان (که وی آن را در بازنده نفر ثابت نگه داشت)، و همچنین اولین رنگ آمیزی صحنه از ابداعات او به شمار می‌روند. در مقایسه با ایشیل، سوفوکل در نمایشنامه‌هایش تأکید اصلی را روی یک شخصیت قرار داد و از نقش همسرایان کاست. شخصیت‌های او پیچیده‌اند، اما از نظر روانشناسی دارای انگیزه‌های روشنی هستند. قهرمانان آثار او نجیبند، اما بی‌گناه نیستند. آنها ابتدا درگیر بحرانی می‌شوند که آنان را وادار به تحمل مشقات زیاد، و سرانجام خودشناسی می‌کند، و در آخر درمی‌یابند که در

پس حوادث قوانینی فراتر از قوانین انسانی حاکم است. سوفوکل از نظر استادی در ساخت دراماتیک آثارش ماهرترین درام‌نویس یونان محسوب می‌شود. نمایشنامه‌ی اودیپ شاه او اغلب کامل‌ترین تراژدی یونانی شناخته می‌شود. در تراژدیهای سوفوکل کل ترکیب کار به دقت انتخاب شده است؛ صحنه‌ها همواره از یک تعلیق به اوج می‌رسند؛ و بازی و حرکت در آثار او روشن و منطقی است. اشعار او به خاطر زیبایی و روشنی بیان تحسین جهانیان را برانگیخته‌اند. از افکت‌های پر زرق و برق تصویری در آثار او خبری نیست؛ و برخورد و اوج نهایی در نمایشنامه‌های او، تقریباً همواره از نیروی دراماتیک خود صحنه حاصل می‌شود. اورپید (حدود ۴۸۰ - حدود ۴۰۶ پ.م.) حدود ۹۰ نمایشنامه نوشته که ۱۸ نمایشنامه‌ی او به دوران ما رسیده است: آلیسنت (۴۳۸)، میده (۴۳۱)،

هیپولیت (۴۲۸)، فرزندان هراکلس (۳۷۸)، آندروماک (۳۷۱)، هکیوبیا (۳۸۰)، هراکلس (۳۸۱)، ملتسان (۳۸۲)، ایون (۳۸۳) (تاریخ نگارش آنها نامعلوم است؛ احتمالاً بین سالهای ۴۳۰ و ۴۱۵ پ.م.). زنان تروا (۳۸۲)، (۴۱۵)، الکترا (۴۰۵)، ایفیژنی در تاوریس (۳۸۲) (تاریخ نگارش این دو نیز نامعلوم است، احتمالاً بین سالهای ۴۱۷ و ۴۰۸)، هلن (۳۷۱)، (۴۱۲)، زنان فنیقی (۳۸۲)، (۴۰۹)، آرست (۳۸۱)، (۴۰۸)، پاکاته (۳۸۰)، ایفیژنی در آلیس (۳۷۱) (که پس از مرگ وی اجرا شد)، سیکلوپ (۳۷۱)، و یک نمایش ساتیر. به خاطر شهرت و محبوبیت فوق العاده‌ای که اورپید در اواخر دوران شکوفایی یونان کسب کرده بود، تعداد بیشتری از آثار او بر جای مانده است، اگرچه در زمان حیاتش استقبال زیادی از او به عمل نیامد.

برای مخالفت با اورپید و عدم استقبال از آثار او در زمان حیاتش حداقل دو علت اساسی را می‌توان ذکر

کرد: اول اینکه اورپید به مسائلی می‌اندیشید که در آن روزگار مناسب صحنه نبودند؛ وی ارزشهای مرسوم را مورد سؤال قرار می‌داد؛ عشق فدراس (۳۷۱) به ناپسری خود، جنایت مده نسبت به فرزندان، شهوت پاسیفای (۳۷۱) نسبت به یک گاونرورانده شدنش، و برخورد واقع‌گرایانه و زمینی با انگیزه‌های روانی در آن زمان شایسته‌ی تراژدی شناخته نمی‌شدند. شخصیت‌های اورپید اغلب دریافت خدایان را از عدالت مورد تردید قرار می‌دهند، و در نمایشنامه‌های او چنین می‌نماید که خدایان منشأ همه‌ی مذلتها هستند، و نه منشأ بهروزها. در آثار اورپید گاه چنین می‌نماید که تصادف راهبر جهان است، و اینکه انسانها بیش از خدایان به ارزشهای اخلاقی ارجح می‌نهند - یا لااقل اساطیر چنین حکایت می‌کنند. دوم اینکه روش دراماتیک او همیشه روشن نیست. عنصر وحدت بخش در اکثر تراژدیهای اورپید اندیشه است، و

چون مضمون اصلی آثار او به آسانی به چنگ نمی‌آید، لذا مقصود و مبنای حرکت دراماتیک در نمایشنامه‌های او مبهم می‌ماند. تکنیک اورپید، که از گرایش زیاد به اندیشه حاصل می‌شود (و نه گرایش به حرکت دراماتیک)، نسبت به تکنیک سوفوکل نارساتر است. مثلاً بسیاری از تراژدیهای او با يك پیش درآمد - تك گویی شروع می‌شوند، که به طرزی ساده و بی‌لطف حوادث نمایش را خلاصه می‌کنند؛ قطعات (اپیزودها) اغلب ارتباط منطقی با هم ندارند، و گاه تنها با رشته‌ی بسیار باریکی به حرکت دراماتیک ارتباط پیدا می‌کنند؛ و خدایان به تناوب و تنها برای باز کردن گره‌ای یا دادن پیشگویی ظاهر می‌شوند. لذا اورپید به خاطر اعتقادش خطرناک، و به خاطر تکنیک دراماتیکش از نظر هنری در مقایسه با سوفوکل دست دوم شناخته می‌شد. اگرچه تکنیک اورپید

به مزاقها خوش نمی‌آمد، اما تمایلات واقع‌گرایانه‌ی اودر شخصیت‌پردازی، گفتگو (دیالوگ)، و لباس به آثار او تعادل می‌بخشید. اورپید تا سده‌ی چهارم که به رشد کافی رسید، سیاه مشقهای زیادی انجام داد. وی برای موضوعات خود اکثراً به اساطیر فرعی می‌پرداخت، یا به ندرت اساطیر اصلی را به کار می‌گرفت. گفته می‌شود آثاری همچون ایون، هلن، و ایفیونی در آولیس، که به سوی تراژدی - کمدی و ملودرام نزدیک می‌شوند، نشانه‌ی انحراف عمیق تراژدی‌ی یونان در اواخر سده‌ی پنجم به سوی فریبکاری و عملیات محیرالعقول است. از این روست که هنگام سقوط ارزشهای گذشته‌ی یونان در سده‌های بعدی، گرایش به سوی اورپید افزایش می‌یابد، و جنبه‌های احساساتی و ملودراماتیک آثار وی به

تصویر ۱۳.۲. نقاشی روی گلدان در اواخر سده‌ی پنجم پیش از میلاد که بازیگران يك نمایش ساتیر را نشان می‌دهد. به صورتکها و لباسهای مختلف توجه شود

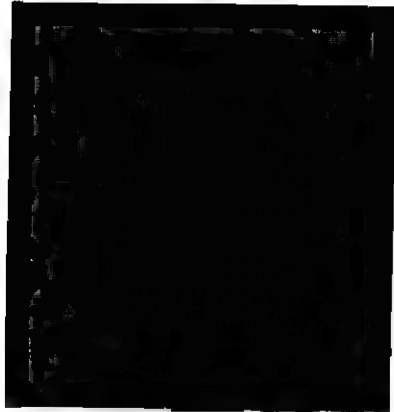


مقدار زیادی مورد تقلید و سرمشق قرار می‌گیرند.

نمایش ساتیر

در سده‌ی پنجم پیش از میلاد، تراژدی‌نویسان یونان ناچار بودند در نوعی کمدی نویسی نیز مهارت یابند، زیرا برای شرکت در مسابقه‌ی دیونوسیای شهر لازم بود يك نمایش ساتیر نیز ارائه دهند. همچنانکه از خاستگاه تراژدی اطلاع کمی داریم، از خاستگاه نمایش ساتیر نیز کم می‌دانیم. برخی از مورخان اصرار دارند که نمایش ساتیر شکل اولیه‌ی درام بود، که به تدریج تراژدی و کمدی از آن تحول یافتند. اما اکثر صاحب‌نظران پراتیناس^(۵) را مبتکر این شکل درام می‌شناسند. پراتیناس بین سالهای ۵۳۴ و ۵۰۰ پیش از میلاد می‌زیست.

از میان بیش از ۹۰۰ نمایش ساتیر که در کتابها مورد اشاره‌اند تنها نمونه‌ی کاملی که به دست ما رسیده، سیکلوپ اثر اورپید است. این نمایش براساس بخشی از اودیسه بنا شده، یعنی قطعه‌ای که يك دسته ساتیر اسیر توسط سیله‌نوس^(۶) آورده می‌شوند، و اودیسه سیکلوپ را ملاقات می‌کند. علاوه بر آن، قسمت اعظم نمایش ساتیر سوفوکل به نام تراکرز موجود است. این نمایش درباره‌ی تلاش آپولو^(۷) برای یافتن يك گله گاو است که توسط هرمس^(۸)، خدای دزدان، دزدیده شده است. از آنجا که مدرک کافی در اختیار نداریم، کلی‌گویی درباره‌ی شکل ساتیر مشکل است. اما برای تعمق درباره‌ی ساخت کلی نمایش ساتیر اطلاع کافی در دست است.



تصویر ۱۴.۲. (۵) سربك ساتیر ر مینی.

نمایش ساتیر نامش را از گروه همسرایان همراه دیونوسوس گرفته است که نیمه انسان نیمه حیوان بودند، و سرخوان این همسرایان، سیله‌نوس، پدر ساتیرها بود. گاه داستان ساتیر نمایش را به موضوع تراژدی‌ای که همراه آن اجرا می‌شد مربوط می‌کرد، اما اکثر این نمایشها به کلی مستقل بودند. ساتیر در اصل به نمایشی می‌گویند که تقلید مسخره‌آمیزی از اسطوره (عموماً دهن کجی به خدایان یا قهرمانان و به ماجراهای انسان)، حرکات ناهنجار و خشن در يك زمینه‌ی روستایی، همراه با رقصهای بره‌بجان و اطوار و لهجه‌های بی‌وقار باشد. ساخت ساتیر شبیه تراژدی است، زیرا همچون تراژدی، بازی‌های اصلی توسط اشعار همسرایسی از هم جدا می‌شوند. زبان و وزن نیز همچون تراژدی است با این تفاوت که زبانی روزمره و محاوره‌ای دارد. ساتیر عموماً پس از پایان يك تراژدی جدی و سنگین، به عنوان پایانی مفرح و آرامش‌بخش اجرا می‌شده است.

کمدی یونانی در سده‌ی پنجم پیش از میلاد

سیراکوز^(۱۰۱)، یکی از ایالات دست‌نشانده‌ی یونان در جزیره‌ی سیسیل بود. درباره‌ی اپیکارموس اطلاع زیادی در دست نیست، تنها می‌دانیم که وی بین سالهای ۴۸۵ و ۴۶۷ پیش از میلاد نمایشنامه می‌نوشته است. تکه‌های موجود از آثار او حاکی از آن است که در بعضی از صحنه‌های او سه گوینده (بازیگر) وجود داشته است و سندی دال بر وجود همسرایان در آثار او به دست نیامده است؛ نمایشهای او بازیهای پیچیده با کلمات، هجویات شمری، و زبانی «عامیانه» همراه با موقعیتهای مسخره

کمدی آخرین شکل دراماتیک بود که از طرف حکومت یونان به رسمیت شناخته شد، ولی تا سالهای ۴۸۷ - ۴۸۶ به دیونوسیای شهر راه نیافت. لذا سرگذشت آن، تا قبل از این تاریخ، تا حدی بر حدس و گمان استوار است. ارسطو می‌گوید کمدی از نمایش بدیهه‌سازیهایی سرخوانِ آوازهای آیینی فالیک^(۱۰۲) (آلت مردی) بیرون آمده است. اما از آنجا که تعداد زیادی آیینهای فالیک وجود داشته، روشن نیست منظور ارسطو کدامیک بوده است. بعضی مراسم ماقبل دراماتیک، توسط گروه رقص اجرا می‌شد، که گاه صورتک حیوانات بر چهره می‌زدند، یا سوار حیوانات می‌شدند، و یا حیوانی را به عنوان نماینده‌ی همه‌ی حیوانات دیگر با خود می‌کشیدند. همچنین در آن دوره نمایشهای همسرایانِ چاق^(۱۰۳)، ساتیرها، و مردانی برفراز دیرکهای بلند وجود داشت. مراسم اغلب شامل یک راهپیمایی به دنبال همسرایانی بود که می‌خواندند و می‌رقصیدند، و نمادهای بزرگ فالیک را بر روی علمهایی به اهتزاز در می‌آوردند. این مراسم موجب عکس‌العملها و مسخرگیهایی در میان شرکت‌کنندگان و تماشاگران می‌شد. در کمدیهای اولیه همه‌ی این نمایشها عناصر جنسی خود را نیز داشتند. هیچیک از آیینهای فالیک دراماتیک نبودند، از اینرو فرایندی که درام کمدی از آن نتیجه شده باشد معلوم نیست. دوریها، همان گونه که مدعی تراژدی هستند، ادعای ابداع کمدی را هم کرده‌اند؛ ارسطو معتقد است قدم‌نهایی را اپیکارموس^(۱۰۴) برداشته، که ساکن



تصویر ۱۵.۲. برمریدی که تاج گل‌سی بر سر دارد محسمه‌ی کوچکی یک بازیگر کمدی ۴۰۰ پیش از میلاد. احتمالاً متعلق به کمدی کهه و مربوط به آتن است. موزه‌ی هرهای زیبا، بوستن.



تصویر ۱۶.۲. برمریدی کودکی را در برگرفته است. بیکره‌ای از گل سخته که بازیگری از کمدی کهه یا کمدی میانه را نشان می‌دهد. یکی از هفت مجسمه‌ای که در یک مقبره‌ی آتنی پیدا شده است. احتمالاً متعلق به سده‌ی چهارم پیش از میلاد. موزه‌ی هری متروپولیتن.



تصویر ۱۷.۲. دختر خندان محسمه‌ی کوچکی کهه یا بازیگر، احتمالاً متعلق به کمدی کهه. موزه‌ی هرهای زیبا، بوستن.

بودند. رابطه‌ی این گونه نمایشها با کمدیهایی که در آتن اجرا می‌شد برای ما پوشیده است، هر چند می‌توان گفت که کمدی در دیونوسیای شهر، پیش از اولین اثر شناخته شده‌ی اپیکارموس رسمیت یافته بود. حتی اگر آثار اپیکارموس تأثیر مستقیمی بر کمدیهای یونان داشته باشند، احتمالاً از طریق نمایشنامه‌های دیگری بوده، که به دست ما نرسیده‌اند. به هر حال، احتمال اینکه اولین کمدیهای آتنی، که ما در اختیار نداریم متأثر از الگوی اپیکارموس باشند وجود دارد.

منشأ دیگر تأثیر دوریها در کمدی آتنی، میم^(۱۰۵) است که ظاهراً کمی بعد از ۵۸۱ پیش از میلاد اولین بار در مگار (شهری که حدود سی‌چهار کیلومتری شهر آتن قرار داشت) ظاهر شد. هیچ متنی از میمهای دوران اولیه برجا نمانده است، اما میمهای بعدی، براساس شواهدی

که در دست داریم، موقعیتهای روزمره‌ی محلی را به صورت هجوآمیز در می‌آوردند، یا نمایش مسخره آمیزی از اساطیر بودند. امکان دارد آتنیها صحنه‌های میم را اقتباس کرده و با همسرایان مراسم فالیک خودشان آمیخته باشند. بعضی از رقصهای کمدی دیگر آتنی از جمله کورداکس^(۱۰۶) و موتون^(۱۰۷) نیز از دوریها اقتباس شده‌اند.

کمدی، گذشته از خاستگاه و تاریخ آغاز آن، در بین سالهای ۴۸۷-۴۸۶ به حد کافی رشد یافته بود تا بتواند شایستگی نمایش در دیونوسیای شهر را داشته باشد (و احتمالاً بسی پیش از رسمیت یافتن وجود داشته است). نام تعداد کمی از کمدی نویسان نخستین ضبط شده است: کیونیدیس^(۱۰۸)، که ظاهراً برنده‌ی اولین مسابقه بوده؛ ماگنِس^(۱۰۹)، که برنده‌ی یازده مسابقه بوده است، و

کمدیهای مثل پرنده‌ها، پشه انجیری، و قورباغه‌ها از اوست؛ اِکفانتیدس^(۱۱۸)، که گفته می‌شود کمدیهای ظریف‌تری از پیشینیان خود نوشته است؛ کراتینوس^(۱۱۹) (شهرتش ۴۵۰-۴۲۲ پ.م.)، که بیست و یک نمایشنامه‌ی کمدی را به او نسبت می‌دهند، و به عنوان اولین نویسنده‌ی واقعی و درخور توجه در زمینه‌ی کمدی شناخته می‌شود؛ کراتس^(۱۲۰) (شهرتش ۴۴۹ - ۴۲۵ پ.م.)، که ساتیرهای شخصی را که قبلاً شاخص کمدی بود رها کرد و به مسائل عمومی‌تری پرداخت؛ اوپولیس^(۱۲۱) (شهرتش ۴۲۹-۴۱۱ پ.م.)؛ و آریستوفان^(۱۲۲)، سرکرده‌ی همه‌ی کمدی‌نویسان که بذله‌گوئیا و ابداعاتش در ساتیر مورد قبول همه قرار گرفته است.

تنها کمدیهای موجود از سده‌ی پنجم پیش از میلاد، به هر حال تنها از يك مؤلف، یعنی آریستوفان (حدود ۴۴۸ - حدود ۳۸۰) است. مدارك حاکی از آن است که آریستوفان ۴۰ نمایشنامه نوشته که ۱۷ تایی آنها به دست ما رسیده‌اند: آکارنی‌ها^(۱۲۳) (۴۲۵)، نجیب‌زاده‌ها^(۱۲۴) (۴۲۴)، ابرها^(۱۲۵) (۴۲۳)، زنبورها^(۱۲۶) (۴۲۲)، آشتی^(۱۲۷) (۴۲۱)، پرنده‌ها^(۱۲۸) (۴۱۴)، لیسیستراتا^(۱۲۹) (۴۱۱)، تسموفوریازوس^(۱۳۰) (۴۱۱)، قورباغه‌ها^(۱۳۱) (۴۰۵)، اکله سیازوس^(۱۳۲) (۳۹۱/۳۹۲)، و پلوتوس^(۱۳۳) (۳۸۸). هر چند رسم بر این است که کمدیهای آریستوفان را شاخص «کمدی کهنه» (نامی که به کمدیهای این دوره می‌دهند) بدانند، اما برای ما روشن نیست که آثار او در مقایسه با پیشینیان و معاصرینش چگونه بوده‌اند. لذا، کلیاتی که درباره‌ی کمدی کهنه می‌دانیم همه براساس آثار آریستوفان استوارند.

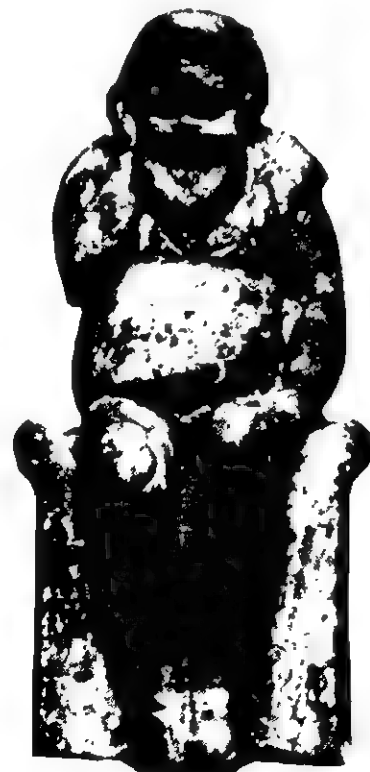
شاید جوان گفت قابل توجه‌ترین مشخصه‌ی کمدیهای آریستوفان خسیرها و گزارشهایی است که وی در نمایشنامه‌هایش درباره‌ی جامعه، سیاست، ادبیات یونان و مهتر از همه درباره‌ی جنگ پلوپونز داده است. کمدیهای او پر گرد يك مایه‌ی اصلی دور می‌زنند که به هر طریق شده آن را به «پایانی خوش و خرم» می‌رسانند (مثلاً

تصویر ۱۸.۲. (۵) بازیگر کمدی کهنه، که نقش مستان را بازی می‌کنند. اواسط سده‌ی چهارم پیش از میلاد.



عقد يك قرارداد صلح محرمانه با يك نیروی تهدیدکننده، یا يك جرعه‌ی عشقی یا جنسی، جنگی را به صلح بدل می‌کند و غیره). حوادث اغلب کمدیهای کهنه نمی‌توانند در زندگی روزمره واقع شوند، اما به موازات حوادث واقعی اتفاق می‌افتند؛ و اغراق خیالپردازانه‌ای نسبت به زندگی واقعی دارند، تا پوچی زندگی روزمره را تعدیل

تصویر ۱۹.۲. (۵) بازیگر کمدی کهنه، در نقش يك برده که ظاهراً کر است.



کنند. علاوه بر خیالپردازی، شاخص کمدیهای کهنه موقعیتهای مسخره است که تأکید فراوانی روی لذت خوردن، نوشیدن، عشق‌بازی، ثروت، و سرگرمی دارند. وقتی این موقعیتهای با عناصر کمدی جفت شوند، بخشی از زیباترین اشعار غنایی، و بخشی از مستهجن‌ترین فصول ادبیات یونانی شکل می‌گیرد.

هر چند تفاوت‌های زیادی بین کمدیهای آریستوفان وجود دارد، اما الگوی بنیادی ساخت کمدیهای وی ساده است. يك پیش درآمد حالت و فضای صحنه را با «روحیه‌ی شاد» ایجاد می‌کند؛ همسرایان وارد می‌شوند و بگو مگو (یا آگون^(۱۳۴)) بر سر شایستگی‌ی عقاید ذکر شده در می‌گیرد، و با يك تصمیم طرح نمایش ریخته می‌شود. يك پاراباسیس^(۱۳۵) (قصیده‌ای که همسرایان می‌خوانند و در آن تماشاگران را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهند) نمایش را به دو بخش تقسیم می‌کند. در پاراباسیس معمولاً يك یا چند مسأله‌ی سیاسی و اجتماعی شکافته می‌شود و خط حرکت نمایش شکل می‌گیرد. زمانی پاراباسیس در مدح خود شاعر یا مؤلف نمایش خوانده می‌شود، یا در آن، نمایشنامه به تماشاگران تقدیم می‌شود، یا مورد استفاده‌های دیگر داشت. قسمت دوم نمایش با يك سلسله صحنه‌هایی که رابطه‌ی اندکی با هم دارند، و همچنان با «روحیه‌ی شاد»، به انجام می‌رسد. صحنه‌ی پایانی (یا کوموس^(۱۳۶)) معمولاً با مصالحه و آشتی بین همه‌ی شخصیت‌های نمایش به پایان می‌رسد و بازیگران صحنه را برای يك جشن یا يك خوشگذرانی در کنار یکدیگر ترك می‌کنند. این ترکیب ساخت گاه در کمدی تغییر می‌کند، اما همواره همین عناصر وجود دارند.

بعد از ۴۰۴، هنگامی که آتن در جنگ پلوپونز شکست خورد، ساتیرهای اجتماعی و سیاسی به تدریج

از کمدهی خارج شدند و سنخ دیگری از کمدهی به میان آمد. کیفیت تراژدی نیز پس از آن رو به زوال نهاد، و اولین دوره‌ی بزرگ تألیفات دراماتیک جهان در سال ۴۰۰ پیش از میلاد به سر آمد.

جشنواره‌های دراماتیک در سده‌ی پنجم پیش از میلاد

اگرچه سالی چهار جشنواره در بزرگداشت دیونوسوس در آتن برپا می‌گردید، اما قبل از ۴۴۲، یعنی حدود صد سال پس از اولین مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی، تنها در یکی از آنها نمایشنامه عرضه می‌شد و آن جشنواره‌ی دیونوسیای شهر بود. در یکی از جشنواره‌ها به نام آنتستریا (۱۲۷)، هرگز نمایشی داده نشد. در اواخر سده‌ی پنجم، در جشنواره‌ی لنایا (۱۲۸) و دیونوسیای روستا (۱۲۹) همانند دیونوسیای شهر، نمایش نقش عمده‌ای داشت. دیونوسیای شهر همواره مهمترین این جشنواره‌ها باقی ماند، و درام هرگز در جشنواره‌های بزرگداشت خدایان دیگر جز دیونوسوس اجرا نشد.

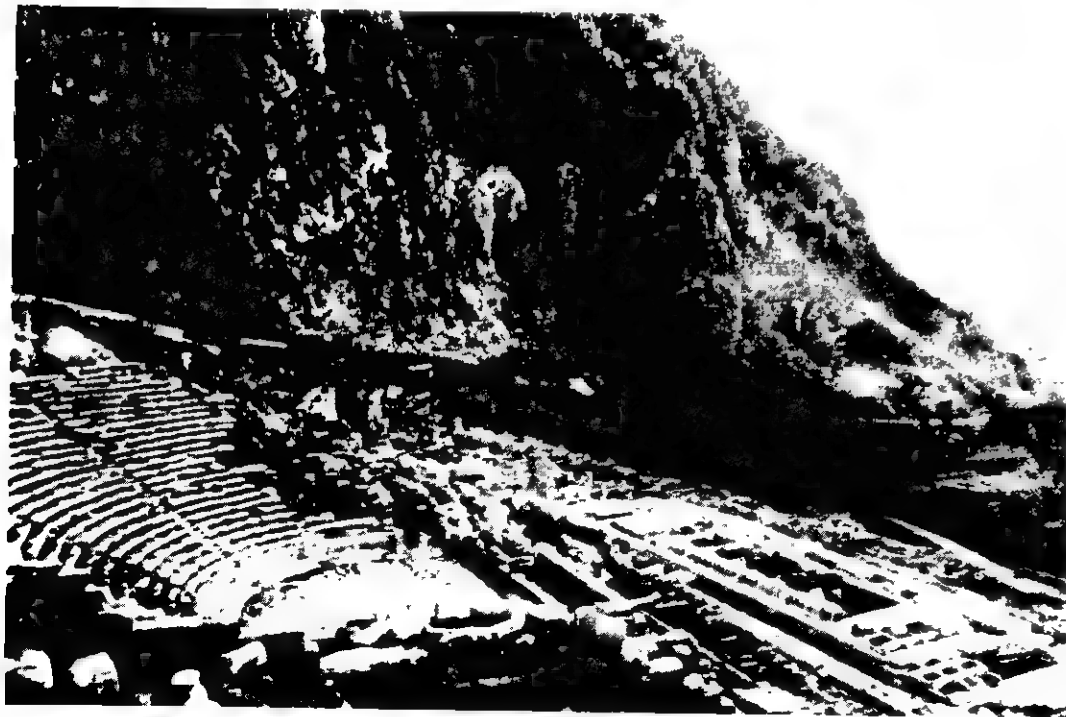
دیونوسیای شهر که یادواره‌ی آمدن دیونوسوس به آتن بود، همه ساله در پایان ماه مارس برگزار می‌شد، و سالهای زیادی دوام آورد. هم جشنواره‌های شهری و هم مذهبی، هر دو متعلق به همه‌ی ایالات وابسته به آتن بودند و به عنوان نمایشگاهی از فرهنگ و مکتب یونانی به کار می‌رفتند. این جشنواره‌ها زیر نظر آرکون (پونیموس، ۱۳۰)، دادستان کل آتن، برگزار می‌گردید.

چند روز پیش از شروع جشنواره، همه‌ی درام‌نویسان به همراه بازیگران خود در پروآگون (۱۳۱) جمع می‌شدند و موضوع نمایش خود را به اطلاع می‌رساندند. پس از يك مقدمه (نمایش آمدن دیونوسوس به آتن) يك راهپیمایی با شرکت مقامات رسمی، کوره‌گوس (۱۳۲) ها (تهیه‌کنندگان و حامیان نمایشها)، و گروهی که هدایایی را در پشت سر حیوانات قربانی برای دیونوسوس می‌آوردند شرکت می‌کردند. این راهپیمایان از میان بسیاری از مناطق آتن عبور می‌کردند، در بعضی قربانگاهها توقف می‌کردند و می‌رقصیدند، و سرانجام با تقدیم هدایای خود و قربانی کردن يك گاو نر در قربانگاه دیونوسوس مراسم را به پایان می‌رساندند.

سپس نوبت به مسابقه‌ی دیتیرامب می‌رسید. در طول سده‌ی پنجم پیش از میلاد ده گروه همسرایی پنجاه نفری، هر گروه از يك قبیله، با هم مسابقه می‌دادند. بعد نوبت به نمایشنامه می‌رسید. هر يك از سه درام‌نویس شرکت‌کننده در مسابقه، سه تراژدی و يك ساتیر عرضه می‌نمود، به طوری که اجرای نمایشهای هر درام‌نویس يك روز طول می‌کشید. پس از ۴۸۷-۴۸۶، هر يك از پنج کمدهی نویس تنها يك نمایش عرضه می‌کرد (به استثنای ایام جنگ پلوپونز که تعداد کمدها دوباره به سه تقلیل یافت). احتمالاً کمدها در همان روزی که تراژدیها عرضه می‌شدند به اجرا در می‌آمدند، اما ترتیب دقیق آن برای ما روشن نیست. در سال ۴۴۹، جایزه تنها به نمایشنامه‌ها تعلق می‌گرفت؛ اما پس از این تاریخ به بازیگران نیز جایزه داده می‌شد. دو روز پس از پایان جشنواره، هیأتی تشکیل جلسه می‌داد و گزارشهای مقامات رسمی و مسؤول جشنواره بررسی می‌شد، همچنین به شکایاتی که درباره‌ی نحوه‌ی اجرای

جشنواره از طرف مردم شده بود، رسیدگی می‌شد. جشنواره‌ی لنایا در حوالی ژانویه زیر نظر آرکون بازیلیوس (۱۳۳)، مقام رسمی مراسم مذهبی آتن، برگزار می‌شد. مورخان برآنند که جشنواره‌ی لنایا در اصل نماینده‌ی دیونوسیای روستا است و تاریخ و نحوه‌ی اجرای آن، پس از این که آتن از شکل روستایی به درآمد، تغییر کرد. هیچ بخشی از بخشهای آتیک، دیونوسیای روستا و لنایا هر دو را برگزار نمی‌کردند، و لنایا ویژه‌ی شهر بود. در ماه ژانویه، هنگامی که دریاها

تصویر ۲۰۲. (۵) سعد - تئاتر اولو که در همه‌ی یونان مورد تقدیس بود. از کتاب تاریخ باستان و قرون وسطی.



دیونوسوس (ساختمان بزرگ تئاتر آتن) نمایشهایی اجرا می‌شد، اما تاریخ اولین اجرا معلوم نیست. اساساً ممکن است لنایا جای دیگری غیر از این تئاتر برگزار شده باشد، زیرا دیونوسوس در قیافه‌های گوناگونی مورد پرستش بوده است، و هر مسلکی در آن زمان، مکان مقدس مربوط به خودش را داشته است. مثل مسالك مختلف مسیحی در زمان ما. دیونوسیای شهر برای بزرگداشت دیونوسوس (الوتریوس) (۱۳۳) برگزار می‌شد. از اینرو تئاتر دیونوسیا عملاً در حوزه نفوذ او ساخته شد. حال آنکه لنایا در بزرگداشت لنائیوس (۱۳۵) برپا می‌شد و مکان مخصوص او برای ما شناخته نیست. امروز محققان بسیاری بر این باورند که در آگورا (۱۳۶) يك محل نمایش (یا بازار اصلی شهر) قرار داشته است، و لنایا نخستین بار در آن محل اجرا شده است. برخی از صاحب نظران معتقدند نمایشنامه‌ها تا زمانی که در ۴۴۲ رسمیت یافتند، در آگورا اجرا می‌شدند و پس از رسمیت یافتن، محل مزبور به تئاتر دیونوسوس تبدیل شد.

مسابقات جشنواره‌ی لنایا ویژه‌ی نویسندگان و بازیگران کمدی بود، اما در ۴۳۲ مسابقات دیگری نیز برای نویسندگان و بازیگران تراژدی افزوده شد. در این جشنواره نیز مانند دیونوسیای شهر، همه ساله ۵ کمدی نویس (به استثنای زمان جنگ پلوپونزی) و تنها دو تراژدی نویس (که هر يك دو نمایشنامه ارائه می‌دادند) در مسابقه شرکت می‌کردند. نمایشهای ساتیر و دیتیرامب هرگز در جشنواره‌ی لنایا اجرا نگردیده‌اند.

دیونوسیای روستا در دسامبر برپا می‌شد، اما لزوماً در همه‌ی بخشها در این روز اجرا نمی‌شد. این جشنواره زیر نظر دمارکوس (۱۳۷) (دادستان کل) مستقر در هر يك از بخشها برگزار می‌گردید، و ترتیب اجرای هر جشنواره

چنین بود: يك راهپیمایی که در آن فالوس (۱۳۸) عظیمی روی تیرهای چوبی حمل می‌گردید. این مراسم ظاهراً برای احیای حاصلخیزی در هنگامی از روز که خورشید ضعیف‌ترین وضع را داشت انجام می‌گرفت. هنوز نمی‌دانیم اجرای نمایش از چه زمانی جزء این جشنواره شد. البته به نظر نمی‌رسد که همه‌ی بخشهای یونان، شامل بیش از ۱۰۰ حوزه، در جشنواره‌های خود نمایش گنجانده باشند. اما، به هر حال مسلم است که پیش از سده‌ی پنجم، قبل از اینکه جشنواره‌ی لنایا رسمیت یابد، در بعضی بخشها نمایشنامه‌هایی اجرا می‌شده است، و این رسم در قرن چهارم وسعت بیشتری یافت. افلاطون (حدود ۴۲۷ - ۳۴۷ پ.م.) می‌نویسد، در این هنگام دیونوسیای روستا در بخشهای مختلف و در روزهای متفاوتی برگزار می‌شد، تا مردم بتوانند سفر کرده و نمایشهایی را که در گروههای سیار اجرا می‌شد، تماشا کنند. بخشهایی که در آنجاها نمایشهای دراماتیک اهمیت بیشتری داشتند، پیرائوس (۱۳۹) (که گفته می‌شود اورپید حداقل یکبار در آن نمایش داده است)، ایکاریا (۱۴۰)، سالامیس (۱۴۱)، و الوسیس (۱۴۲) بودند. بسیاری از این بخشها خود بنای تئاتر دائمی خود را ساختند.

بیشترین اطلاعات ما از دیونوسیای روستا به تاریخ سده‌ی چهارم یا بعد از آن برمی‌گردد. در آن دوران، بازیگران آثاری را که قبلاً در جای دیگر اجرا شده بود بازسازی می‌کردند، ولی منابع نمایشنامه‌هایی که در سده‌ی پنجم اجرا می‌شدند برای ما شناخته نیست. احتمالاً دیونوسیای روستا محلی برای تجربه‌های نمایشی بوده، یا وقتی نمایشنامه‌هایی در دیونوسیای شهر، یا لنایا امکان اجرا نمی‌یافتند، به آنجا برده می‌شدند، و یا جایی بوده است که نمایشنامه‌هایی که قبلاً در شهر اجرا

شده بودند در آنجا تکرار می‌گردیدند. هر چند دیونوسیای روستا در توسعه‌ی درام یونان تأثیر زیادی نداشته، اما فعالیتهایی که در این جشنواره انجام می‌گرفت نشان می‌دهد که تئاتر تا چه حد مورد توجه بوده است، و نیز اینکه اجرای تئاتر منحصر به آتن نبوده است.

گزینش نمایشنامه و سرمایه‌گذاری

هر درام نویسی که می‌خواست در مسابقه‌ی جشنواره شرکت کند می‌بایستی نزد آرکون اسم بنویسد و يك گروه همسرایان درخواست کند. برای ما روشن نیست که مقامات رسمی نمایشنامه‌ها را چگونه برمی‌گزیدند. احتمال داده می‌شود که هر مؤلفی قسمتهایی از اثرش را در مقابل کمیته‌ای تحریر می‌کرد، و گزینش نمایشنامه‌های سال بعد حدود يك ماه پس از پایان هر جشنواره انجام می‌گرفت. باز روشن نیست که در یازده ماه باقی مانده چه مدت صرف تمرین می‌شد.

پس از سال ۵۰۶، قسمت اعظم مخارج تهیه‌ی نمایشنامه‌ها توسط کوره گوسها، که توسط آرکون انتخاب می‌شدند، از اشخاص متمول شهر دریافت می‌شد. این وجه جزء سهمیه و مسؤولیت همسرایان پولدار بود که باید همه ساله به نوبت می‌پرداختند. کوره‌گوس (شخصی که مسؤول گزینش و تهیه‌ی دیتیرامب و همسرایان بود) ترتیب تمرین همسرایان و تهیه‌ی لباس را در زیر متن نمایشنامه می‌نوشت و احتمالاً دستمزد نوازندگان را نیز می‌پرداخت. بعلاوه، همو بود که

وسایل مورد نیاز و کمبود بازیگران و نیازهای دیگر را (از جمله همسرایان دوم در بعضی نمایشنامه‌ها) که ایالت مسؤولیتی در قبال آن نداشت تأمین می‌کرد. چنین به نظر می‌رسد که مسؤولیت ایالت تنها تأمین ساختمان نمایش، جوائز (به مؤلفین، کوره‌گوسها، و بازیگران)، دستمزد بازیگران و نویسنده بود. از آنجا که کوره‌گوس مسؤول تأمین مخارج اصلی و تهیه‌کننده‌ی نمایش بود، می‌توانست نویسنده را تشویق، یا او را دلسرد کند. گفته می‌شود اکثراً کوره‌گوسها بلند نظر و سخی بوده‌اند، زیرا جایزه‌ی نمایشنامه بین آنها و نویسنده مشترکاً تقسیم می‌شده است.

تقریباً همه‌ی درام‌نویسان اثر خود را شخصاً کارگردانی می‌کردند، اما در مورد کمدی‌نویسان بسیار پیش می‌آمد که این وظیفه را بر عهده‌ی دیگری واگذارند. در زمان اشیل، مؤلف خود در نمایش بازی می‌کرد، همسرایان را راهنمایی می‌کرد، و رقص و موسیقی را نیز می‌ساخت. وی تقریباً همه‌ی زیر و بمهای اجرا را زیر نظر می‌گرفت. لذا نخستین عامل وحدت، نویسنده - کارگردان بود، که وظیفه‌اش همچون کارگردانان دوران ما پیچیده بود. اهمیت نقش نویسنده را در درامهای یونان باستان از نامی که به او داده‌اند می‌توان دریافت: دیداسکالوس (۱۴۳) (معلم)، زیرا وی هم مربی اجرا (در طول تهیه‌ی نمایش) و هم مربی تماشاگران و مردم (از طریق کار ارائه شده) به حساب می‌آمد.

بازیگران و بازیگری

در آغاز، درام نویس و بازیگر یکی بودند. جدایی این دو وظیفه زمانی حاصل شد که در اوایل سده‌ی پنجم پیش از میلاد، اشیل دومین بازیگر را مطرح ساخت. اما هنوز درام نویسان در نمایشهای خود بازی می‌کردند تا اینکه سوفوکل این رسم را در ۴۶۸ با معرفی بازیگر سوم برهم زد. ظاهراً هنگامی که بین بازیگران تراژدی نیز مسابقه‌ای ترتیب داده شد (حوالی ۴۴۹)، جدایی بازیگر و نویسنده کامل شد. در سده‌ی پنجم، بازیگران حداکثر نیمه حرفه‌ای به شمار می‌رفتند، زیرا هنوز نیازی به بازیگر حرفه‌ای تمام وقت نبود، و احتمالاً درآمد بازیگران از تأمین می‌شد.

پس از حدود ۴۶۸، تعداد بازیگران برای هر نمایش تراژدی در سه نفر تثبیت شده بود، و این سه بازیگر همه نقشهای موجود در نمایشنامه را بازی می‌کردند. «قاعده‌ی سه بازیگر» گاهی تعدیل می‌یافت، و اجازه داده می‌شد که از بازیگرانی بدون دیالوگ یا با چند خط دیالوگ استفاده شود. اودیپ در کولون، اثر سوفوکل، را می‌توان با سه بازیگر اجرا کرد، به شرط آنکه بازیگری که در پرده‌ی قبل نقشی را بازی می‌کند، در پرده‌ی بعدی نقش دیگری را برعهده بگیرد. هر چند در مورد رعایت این قانون شواهد زیادی در دست داریم، ولی مشکلاتی که رسم وجود سه بازیگر می‌تواند ایجاد کند (حداقل با معیارهای امروزی) بسیاری از محققان را به شک انداخته است که اصلاً چنین قاعده‌ای وجود خارجی داشته است.

کمدی محدودیتهای کمتری داشت. بیشتر

صحنه‌ها در کمدیهای موجود به سه بازیگر نیاز دارند، تعدادی به چهار بازیگر، و حداقل يك صحنه در دست داریم که به پنج بازیگر نیاز دارد. محدودیت تعداد بازیگران احتمالاً از آنرو اعمال می‌شد که داوری را بیطرفانه‌تر سازد. لذا محدودیتهای مسابقه‌ها و نمایشهای جشنواره‌ی لنایا احتمالاً با دیونوسیای شهر فرق داشته است، چراکه گذشته از شرایط جایزه، شرایط دیگر این دو جشنواره نیز متفاوت بوده‌اند.

پیش از ۴۴۹ (تاریخ ورود بازیگران به مسابقه)، هر نویسنده‌ای گروه خود را خود انتخاب می‌کرد، اما بعد از آن، بازیگران اصلی توسط قرعه به نویسنده‌ی شرکت‌کننده در مسابقه می‌پیوستند. قرعه‌کشی نیز احتمالاً برای آن انجام می‌شد تا نویسنده‌ای نتواند از طریق روابط شخصی بازیگران بهتری را انتخاب کند و از رقابیش پیش افتد. با آنکه همه‌ی بازیگران دستمزد خود را از ایالت می‌گرفتند، تنها بازیگر نقش اول جایزه می‌برد؛ این جایزه‌ی بازیگری حتی به بازیگران

نمایشنامه‌های خارج از مسابقه نیز تعلق می‌گرفت. یونانیان در نمایشهای خود برای صدا اهمیت زیادی قایل بودند، زیرا آنچه مورد قضاوت قرار می‌گرفت زیبایی و توانایی تطبیق حالت گفتار با حالت و نقش شخصیت بود. پیداست خواندن متن بیشتر تحریری (دکلماتوری) بود تا واقعگرایانه، زیرا قصد بازیگر انتقال سن یا جنس نقش نبود بلکه انتقال احساس مناسب با صحنه‌ی مورد نظر بود. بعلاوه، اجرای نقش در نمایشنامه‌ها سه نوع طبقه‌ی بسیار را از بازیگر می‌خواست: گفتاری، تحریری (۱۳۳) (رستاتیو)، و آوازی. پرورش صدا به عنوان وسیله‌ی بیانی در یونان به همان صورتی بود که يك خواننده‌ی اپرا در زمان ما پرورش

می‌یابد. بهترین بازیگر کسی بود که به معیارهای والایی از زیبایی در صدا می‌رسید، و بدترین بازیگر، لفاظ و یاوه‌سرا بود و داد و فریاد می‌کرد.

برای بازیگر یونانی حالت چهره اهمیتی نداشت، چرا که همواره صورتکی بر چهره می‌نهاد. در تراژدی، اطوار (۱۳۵) و حرکت ساده و متنوع بود، اما در کمدی، رفتار و گفتار عوامانه، عجیب و غریب، و مسخره آمیز بود. بعضی از صاحب نظران معتقدند حرکت در نمایشهای یونان متمایل به معیاری مرسوم و استاندارد (استاندارد)، و یا همچون رقصهای روایی (۱۳۶) حاوی اطوارهایی نمادین بود.

هر چند امروز ممکن نیست سبک بازیگری در سده‌ی پنجم پیش از میلاد را به دقت شناخت و وصف کرد، اما نشانه‌هایی از آن سبکها را که همه غیر

واقعگرایانه بودند می‌توان برشمرد: اول، يك بازیگر معمولاً در يك نمایشنامه بیش از يك نقش را بازی می‌کرد. دوم، همه‌ی نقشها حتی نقش زنان را مردان بازی می‌کردند. سوم، از آواز، تحریر، قطعات همسرای (۱۳۷)، رقص، و صورتك، استفاده‌ی فراوان و آزادانه‌ای می‌شد که همه تا حد زیادی شیوه‌پردازانه (۱۳۸) (استیلیزه) بودند. البته شیوه‌پردازی بیش از حد که در اواخر سده‌ی پنجم معمول شده بود، احتمالاً در مورد اوایل سده‌ی پنجم صادق نیست. بازی کردن در تراژدی و کمدی، هر دو بدون شك ملهم از زندگی روزمره بود — تراژدی به سوی آرمانگرایی، و کمدی به جانب تقلید و هجو میل داشت — اما، هر چه هست، این حوادث دراماتیک باید برای تماشاگران و دنیای آنان قابل درك و هضم بوده باشد.



تصویر ۲۱.۴. (۵) بازیگران در لباس کنی، در حال آماده شدن. احتمالاً سده‌ی اول پیش از میلاد. برگرفته از کتاب دنیای شکفت‌انگیز تئاتر، جی. بی. برستلی، ۱۹۵۹.

مسلماً عناصر چندی از جمله همسرایان، موسیقی و رقص، لباس، صورتک، و حتی معماری تئاتر، سبک بازی بازیگران را تحت تأثیر قرار می‌دادند. لذا بررسی این عناصر می‌تواند ما را در فهم کلی و تأثیر نمایشهای اجرا شده در سده‌ی پنجم یاری رساند.

همسرایان

در تراژدیهای نخستین، همسرایي بر سراسر نمایش غالب بود، زیرا نمایش تنها يك بازیگر داشت و او هم مرتب صحنه را برای تغییر نقش ترك می‌گفت. در نمایشنامه‌های اشیل، با آنکه بازیگر دوم وارد درام شده بود همچنان

تصویر ۷۲.۷. (ه) احتمالاً صحنه‌ای از تراژدی آگاممنون اثر اشیل. نقش گلدان یونانی.



کسانی که از نظریه‌ی دوازده نفر پشتیبانی می‌کنند معمولاً چنین توضیح می‌دهند: تعداد کل بازیگرانی که نقش همسرایان را ایفا می‌کردند پنجاه نفر بوده است، و چون در دوران اشیل همسرایان به تعداد تقریباً مساوی بین چهار درام‌نویس رقیب در مسابقه تقسیم می‌شدند، لذا به هر درام‌نویسی دوازده تن می‌رسیده است؛ به این ترتیب همه‌ی همسرایان موجود می‌توانستند در نمایش شرکت کنند. علتی که بر این تغییر ذکر می‌شود معمولاً اقتصادی است؛ یعنی می‌خواستند مخارج جشنواره را پایین بیاورند.

در گزارشهای نویسندگان چند سده پس از سوفوکل شواهدی هست که تعداد همسرایان را پانزده نفر ذکر می‌کنند. اما آنها هیچ ضابطه‌ای را برای نظر خود ارائه نمی‌دهند. در هر حال، مدت زیادی است که تعداد پانزده همسرا برای نمایشنامه‌های سوفوکل و اوریپید پذیرفته شده است، گو اینکه در سالهای بعد از اوریپید، تعداد همسرایان مدام تقلیل می‌یافت و گاه به سه نفر می‌رسید.

بعضی از تراژدیهای یونانی دارای دسته‌ی دوم همسرایان نیز هستند که گاه اصلاً گفتاری ندارند و گاه تنها دو سه سطر گفتگو دارند. در ملتمسان اثر اشیل، همسرایانی به نام ملازمان دختران دانائوس وجود دارند، و در هیپولیت اثر اوریپید دو نوع همسرای کاملاً متمایز حضور دارند.

همسرایان عموماً با هم و با گامهایی با شکوه وارد صحنه می‌شدند. به ندرت بعضی از اعضای همسرایان به تنهایی یا در دسته‌های کوچک، و گاه از نقاط مختلف، به صحنه می‌آمدند. اکثر قسمتهای مربوط به همسرایان با رقص و آواز هماهنگ و دسته جمعی همراه بود، و گاه

بدیهه‌سرایي سرخوان همسرایان در دیتیرامب به وجود آمده است. با این نظر می‌توان به این نتیجه رسید که نویسندگان بعد از ارسطو از آنرو تعداد همسرایان را پنجاه نفر ذکر می‌کنند که تعداد همسرایان در دیتیرامب پنجاه نفر بوده است. البته این سند قدیمی ارزش خود را دارد، اما به ما نمی‌گوید قبلاً چگونه بوده که بعد در سال ۵۰۸ به پنجاه نفر رسیده است، و این سال زمانی است که تراژدی کاملاً جای خود را پیدا کرده بود. دومین منبع مهم در پشتیبانی از همسرایان پنجاه نفری، نمایشنامه‌ی ملتمسان است که همسرایان آن دختران دانائوس هستند، و در اساطیر نقل است که تعداد دختران دانائوس پنجاه نفر بودند. باز اشیل در نمایشنامه‌ی خود نیاورده که چند تا از دختران دانائوس در بازی شرکت کرده‌اند. بعلاوه، سند تازه‌ای به دست آمده که تاریخ نوشتن این نمایشنامه را متفاوت از آنچه ما می‌دانیم ذکر می‌کند (قبلاً تاریخ نوشتن این نمایشنامه را حدود ۴۹۰ می‌دانستند)؛ سند جدید همچنین حاکی از آن است که این نمایشنامه پس از آن که سوفوکل در مسابقه شرکت کرد، تهیه شد (یعنی پس از ۴۶۸)، و این زمانی است که تعداد همسرایان دوازده نفر بوده است. به هر حال شواهد دیگری نیز حاکی از آن است که در ابتدا تعداد همسرایان پنجاه نفر بوده است. البته در باره‌ی این شواهد شك و تردیدهایی نیز وجود دارد.

سندی که تعداد همسرایان را دوازده نفر ذکر می‌کند در اصل براساس نمایش آگاممنون استوار است که در آن دوازده سطر برای همسرایان وجود دارد، و بنا به نظر برخی منتقدان این دوازده سطر بین دوازده همسرا تقسیم می‌شده است. اینکه هر يك از همسرایان يك سطر را می‌خوانده‌اند کاملاً مبتنی بر حدس و گمان است.

همسرایان به دو دسته تقسیم می‌شدند و هر دسته به نوبت می‌خواند. گاه همسرایان با قهرمانان اصلی (بازیگران) گفتگو می‌کردند، و به ندرت همسرایان به تنهایی سخن می‌گفتند. به عنوان بازیگر، همسرایان در موقعیتهای مختلف عکس‌العمل مناسبی نشان می‌دادند؛ اما هیچ مدرکی صراحت ندارد که در طول قطعات مختلف نمایش وضع همسرایان و نحوه‌ی ایستادنشان در صحنه چگونه بوده است، و اینکه هنگام تحریر اشعار چگونه حرکت می‌کردند.

از آنجا که نمایش ساتیر در پایان تراژدی و مرتبط با آن اجرا می‌شد، لذا همسرایان ساتیرها احتمالاً از همان سنت اصلی در تراژدی پیروی می‌کردند. اما چون ساتیر همچون تراژدی جدی نبود، همسرایان در ساتیر از نظر آزادی عمل به کمدی نزدیک می‌شدند.

همسرایان کمدی کهنه از ۲۴ عضو ترکیب می‌یافتند که گاه، مثلاً در نمایش لیسستراتا، به دو بخش تقسیم می‌شدند و هر بخش نماینده‌ی يك جنس بود. ظاهراً در کمدی آزادی عمل بیشتری از تراژدی وجود داشت، در نتیجه در کمدی ورود، رقص، و دیگر حرکات همسرایان بسیار متنوع‌تر و آزادانه‌تر بود. نمایشنامه‌های موجود نشان می‌دهند که همسرایان کمدی از تحرك زیادی برخوردار بوده‌اند.

در همه‌ی انواع نمایشهای دراماتیک، همسرایان پس از پیش درآمد وارد صحنه می‌شوند و تا پایان نمایش در صحنه می‌مانند، بجز چند مورد استثنایی که از همان آغاز نمایش وارد صحنه می‌شوند، و گاه یکی دو بار از صحنه خارج می‌شوند و دوباره باز می‌گردند.

گروه همسرایان در نمایشنامه‌های یونانسی کاربردهای گوناگون دارند: اول، نقش وکیل یا مأمور؛

همسرا نصیحت می‌کند، اظهارنظر می‌کند، سؤال می‌کند، و گاه نقش فعالی برعهده می‌گیرد. دوم، چهارچوب اخلاقی و اجتماعی حوادث صحنه را تعیین می‌کند، و برای عملی که نیاز به قضاوت داشته باشد معیار می‌گذارد. سوم، گاه نقش تماشاگری ایده‌آل را بازی می‌کند، یعنی نسبت به حوادث نمایشنامه عکس-العملهایی را نشان می‌دهد که نویسنده امیدوار است تماشاگران‌ش نشان دهند. چهارم، همسرا در به وجود آوردن فضای کلی نمایش و صحنه به بازیگر کمک می‌کند، و تأثیر دراماتیک نمایش را افزایش می‌دهد. پنجم، حرکت صحنه را شدت می‌بخشد، نمایش را تماشایی‌تر می‌کند، و به تئاتری‌تر شدن نمایش کمک می‌کند. ششم، تأثیر مهمی بر ضرباهنگ (ریتم) نمایش می‌گذارد و با ایجاد مکثها و خلأهایی که تماشاگران را جلب کند، به تماشاگر درباره‌ی القای اهمیت آنچه اتفاق افتاده، یا قرار است اتفاق بیفتد، یاری می‌رساند.

در سده‌ی پنجم، اعضای همسرایان افرادی غیرحرفه‌ای بودند، ولی، البته کاملاً بی‌تجربه نبودند، چرا که رقصهای دسته جمعی در یونان باستان در میان مردم متداول بود. در هر مسابقه‌ی دیتیرامب که سالهای زیادی در دیونوسیای شهر سابقه داشت حداقل ۵۰۰ نفر شرکت می‌جستند. از طرفی چون گروه همسرایان یازده ماه قبل از اجرای نمایش در اختیار نویسنده و کارگردان قرار می‌گرفت، لذا فرصت کافی برای تربیت همسرایان وجود داشت. در آغاز، تعلیم و تربیت همسرایان برعهده‌ی درام‌نویسان بود، ولی بعدها این وظیفه برعهده‌ی اشخاص حرفه‌ای نهاده شد. اکثر اطلاعاتی که درباره‌ی تربیت همسرایان به دست ما رسیده مربوط به دیتیرامب است. اما مورخان معتقدند همان مراحل برای همسرایان

درامها نیز وجود داشته است. برای ما گفته‌اند که تربیت همسرایان بسیار طولانی و دشوار و شامل رژیم غذایی، تمرینات زیاد، و تعلیمات انضباطی زیر نظر اشخاص مختلف بوده است. همچنین متذکر شده‌اند که همسرایان را گاه با پذیراییهای بسیار نازپرورده می‌کردند. گویا تربیت و تجهیز همسرایان مهمترین و پراخرج‌ترین بخش تهیه‌ی نمایش بوده است.

موسیقی و رقص

موسیقی یکی از اجزای اصلی در تئاتر یونان به شمار می‌رفت. موسیقی همراه قسمتهای تحریری (رستیتایو) می‌آمد و بخشی تفکیک‌ناپذیر از سرودهای همسرایان بود. موسیقی به ندرت جدا از شعر نواخته می‌شد و تکنوازیها تنها به عنوان تأثیرات صوتی (افکت مخصوص) به کار می‌رفتند. در آغاز، موسیقی احتمالاً همراه اشعار و کلمات نواخته می‌شد تا فهم اشعار را آسان کند. در زمان اورپید موسیقی با شکوه‌تر و هیجان‌انگیزتر گردید و برای تشدید وزن اشعار به کار رفت، در نتیجه موجب می‌شد بعضی از بندها نامفهوم گردند. بعضی از منتقدان عقیده دارند این کاربرد موجب تقلیل ارزش اشعار همسرایان گردید.

موسیقی همراه درام به وسیله فلوتی که صدایی شبیه اُبو یا کلارینت امروزی داشت، نواخته می‌شد. سازهای دیگر از قبیل چنگ (بربط)، شیپور، و سازهای مختلف ضربی گاهی به عنوان افکت مخصوص نواخته

می‌شدند. نوازنده‌ی فلوت در جلوی بقیه می‌ایستاد، اما جایگیرهای دیگر و تغییرات بعدی برای ما معلوم نیست. برخی از مورخان پذیرفته‌اند که نوازنده‌ی فلوت کفشهای چوبی می‌پوشید تا ضرباهنگ موسیقی را با پا حفظ نماید. گاه بازیگر اول با چنگی در دست، تحریر و آواز خود را همراهی می‌کرد.

امروز ما نمی‌دانیم موسیقی نمایشها را چه کسی می‌ساخت. شاید روزگاری نویسنده‌ی نمایشنامه این وظیفه را هم برعهده داشته است، اما معمولاً، و به احتمال زیاد، نوازنده‌ی فلوت این وظیفه را انجام می‌داد.

آنچه از موسیقی یونانی به دست ما رسیده آن قدر ناچیز است که نمی‌توان چگونگی آن را به دقت روشن کرد. یونانیان معتقد بودند موسیقی حاوی کیفیتی اخلاقی است؛ این اعتقاد، احتمالاً بدان معنی است که آنان از انواع گوناگون موسیقی حالات و مفاهیم ویژه‌ای را مراد می‌کردند. آنها دستگاههای فراوانی را می‌شناختند که آهنگ و ترتیب فواصل متفاوتی داشتند. نواخت (تون) دستگاههای مختلف همیشه يك وزن نداشت، و بعضی از فواصل پرده‌ها تا یکچهارم پرده کوتاه می‌شد. از نظر کیفی، موسیقی یونانی بیشتر به موسیقی شرقی شباهت داشت تا موسیقی جدید غربی. دستگاههای اصلی متعلق به دوریها، ایونیها، فریقیها، آنولی، ۱۱۱، ۱۱۲، و لیویایی ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲



تصویر ۲۳.۲. (۵) موزها، همراهان آپولو، خدای موسیقی، هر يك با نشان ویژه خود.

بود. یونانیها هر نوع حرکت ضربی توصیفی را رقص می شناختند. لذا رقص لزوماً منحصر به الگوهایی که به وسیله پاها ایجاد می گردند، تعریف نمی شد، زیرا اطوار و پانتومیم هم اگر ضرباهنگی را منتقل می کرد، به عنوان رقص شناخته می شد. اکثر رقصهای یونانی روایی بودند (یعنی نشان دهندهی شخصیت یا وضعیتی ویژه بودند). به نظر می رسد که رقص در اجراهای تئاتری ارتباط نزدیکی با کلمات صحنه داشته است، و این ارتباط از طریق يك سلسله اطوارهای نمادین (چیرونومیا: ۱۵۸) لحظه به لحظه حفظ می شده است.

با آغاز سدهی چهارم، رقصهای تراژدیها را (ایلیا: ۱۵۲) (اصطلاحی که معرف هماهنگی، وقار، و شکوه است) می نامیدند. این طبقه بندی مسلماً بسیار کلی و وسیع بود، چرا که بخشهای همسرایی شامل راهپیماییهای مذهبی، رقصهای عروسی، حرکات خلسه آور، و انواع بسیار دیگر نیز می شود. رقصهای کمدهی متانت کمتری از رقصهای تراژدی داشتند. بعضی از رقصهای کمدهی عمداً تظاهر به مسخرگی می کردند. اغلب در پایان نمایش، همسرایان همراه با رقصهایی وحشیانه صحنه را ترك می کردند. رقصهای همسرایان کمدهی از منابع مختلفی الهام می گرفتند: حرکات جانوران، مراسم مذهبی، جشنهای پیروزی، و فعالیتها و آیینهای متنوع دیگر. بازیگران

هنگام رقص بشکن می زدند، به سینه و ران خود می کوفتند، جست و خیز می کردند، پشتك و وارو می زدند، و گاه بازیگران دیگر را می کوفتند. معمول ترین اصطلاح برای رقص کمدهی کوتزداکسی (۱۵۵) است. رقص اصلی نمایش ساتیر سیکینیس (۱۵۵) نامیده می شد، که با جست و خیزهای تند، حرکات «خرکی» و پانتومیمهای هرزه همراه بود. در این حرکات گاه نیز رقصهای تراژیک را به استهزا می گرفتند.

تصویر ۲۴.۲. (۵) هرمس، جنگی را که خود اختراع کرده در دست دارد. موزهی بریتانیا.



لباس و صورتك

سبك ظاهری و کلی نمایشهای تئاتری در یونان تحت تأثیر لباس و صورتك بوده است. مورخان بسیاری تأکید کرده اند که لباس معمول برای بازیگران تراژدی پیراهن بسیار تزیین شده ای با آستینهای بلند و گاه کوتاه بود. گفته می شود این لباس یا از لباسهای روحانیان دیونوسوسی (که نشانهی وظیفهی تشریفاتی و روحانیی بازیگران بود) اقتباس شده بود، یا آنکه در اوایل سدهی پنجم توسط اشیل طراحی شده بود. اینکه همهی بازیگران چنین لباس استانده ای می پوشیده اند مسلم نیست. این حدس و گمان مورخان تقریباً همه ناشی از وجود تصاویری است که روی گلدانهای یونانی نقاشی شده است. اما بر این مدارك به چند دلیل می توان تردید کرد: (۱) اکثر این گلدانها به بعد از سدهی پنجم تعلق دارند؛ (۲) ارتباط این نقاشیهای روی گلدان با صحنه های تئاتری بارز نیست؛ (۳) مهمتر از همه اینکه نقاشیهای دیگری را بر گلدانهای دیگر می توان سراغ کرد که لباسهای متفاوتی بر تن تصاویر آن نقش شده است و آنها نادیده گرفته می شوند. شواهد دیگر دربارهی لباسهای قراردادی در تئاتر یونان مربوط به چند تن از



نویسندگان باستانی است که سالها بعد از سدهی پنجم نوشته اند. به قول این نویسندگان پیراهنهایی که توسط اشیل طراحی شد بعدها توسط روحانیان الوسیس تغییراتی یافت و مورد استفاده قرار گرفت. آریستوفان در نمایش قورباغه ها به طور تلویحی اشیل را تجلیل می کند، زیرا وی بر تن بازیگرانش لباسهایی با شکوه تر از مردم عادی می پوشاند. لذا اگر بپذیریم که بعضی از بازیگران پیراهن بلند تزیین شده با آستینهای بلند می پوشیدند، بدین معنی نیست که همه بازیگران در سدهی پنجم لباس استانده می پوشیدند.

در نمایشنامه های موجود از آن دوره اشارات بسیار کمی به لباس می شود. بعضی نمایشنامه ها تذکر می دهند که شخصیتها در حال عزاداری هستند، و می دانیم که جامه ای عزا در یونان به رنگ سیاه بوده است. در نمایشنامه ای آلسست از اورپید، ذکر شده که بر تن مرگ باید جامه ای سیاه و «رعب آور» پوشاند. تعدادی از شخصیتهای اورپید لباسهای شندره بر تن دارند، و در نمایشهای اودیپ در کولون و فیلوکتیس از سوفوکل قهرمانان داستان به لباسهای پاره ای خود اشاره می کنند.



تصویر ۲۶.۲. گلدان معروف به آندرومدا. اواخر سده سجم پیش از میلاد. تصاویر مرکب و گوشه‌های بالایی معمولاً به عنوان شاهی بر لباس نمایشهای تراژدی گرفته می‌شود، در حالی که ارتباط این تصویر با اجرای تئاتری معلوم نیست.



تصویر ۲۷.۲. تکه‌ای از گلدانی متعلق به ۴۷۰ پیش از میلاد که یک بازیگر را با صورتی نشان می‌دهد. این گلدان قدیمی‌ترین مدرک تصویری در مورد صورتیهای تئاتری است. در طرف راست، قسمتی از یک لباس بیداست که احتمالاً در تئاتر مورد استفاده بوده است. به مابوهای طرف چپ توجه شود. مدرسه‌ی مطالعات کلاسیک، آتن.

هرچند با این نمونه‌ها نمی‌توان نظریه‌ی لباسهای استاندارد را بکلی رد کرد، اما از همین نمایشنامه‌ها می‌توان دریافت که تعیین نوع لباس اهمیت جدی نداشته است. همچنین اظهار شده که لباس بازیگران در آغاز بسیار رسمی بوده، و در اواخر سده‌ی پنجم واقعی‌تر شده است.

نمایشنامه‌ها همچنین اطلاعاتی درباره‌ی لباس همسرایان به ما می‌دهند. در نمایشنامه‌ی ملتسمان از اشیل ذکر شده که همسرایان لباسهای غیر یونانی به بردارند، و در فیلوکتتس از سوفوکل بعکس، لباس بازیگران غیر یونانی است. سندی که بارها در متون مختلف آمده تأکید دارد که در اولین اجرای اومنیڈز از اشیل، لباس همسرایان فوریای (۱۵۷۱) آن قدر ترسناک بود که چند زن در میان تماشاگران بچه انداختند. سند دیگری از تنوع لباسهای همسرایان سخن گفته است. در

نتیجه مورخان، حتی آنهایی که بر لباس استاندارد بازیگران تأکید می‌ورزند، پیشنهاد کرده‌اند که لباس همسرایان نسبت به بازیگران تاحدی واقع‌گراتر بوده است (یعنی از نظر جنس، سن، ملیت، و مقام اجتماعی). پس از این همه نظرات گوناگون آیا می‌توان گفت قاعده‌ای برای لباس همسرایان و قاعده‌ی کاملاً متفاوتی برای لباس بازیگران وجود داشته است؟ هرچند این نظر منطقی نمی‌نماید، اما غیرممکن نیست، زیرا که لباس بازیگران را ایالت و یا خود مجریان تهیه می‌کردند، در حالی که تهیه‌ی لباس همسرایان برعهده‌ی کوره‌گوسها بود. اگر چه لباس متحدالشکل از نظر ما منطقی‌تر می‌نماید، اما بی‌شک بیگانگان، خدایان، و نیروهای دیگر فوق طبیعی در نمایشهای یونانی لباسهای بلند آستین‌دار و مجلل می‌پوشیده‌اند، چرا که در میان لباسهای رایج در

یونان، لباسی که درخور آنها باشد وجود نداشت، اما قهرمانان آشنا احتمالاً لباسهای یونانی در برمی‌کردند. علاوه بر لباسهای بلند (یا کیتون ۱۱۵۸)، بازیگران و همسرایان هر دو احتمالاً ردای کوتاه (کلامیس ۱۱۵۹) یا بلند (هماسیون ۱۱۶۰) در برمی‌کردند که هویت هر یک توسط وسیله‌ای نمادین نشان داده می‌شد: شاه با عصای سلطنتی، جنگجو با سپرش، ملتسمان با شاخه‌های گل، و قاصد با تاج گل، و غیره.

پاپوش در تراژدی متنوع بود. پاپوش معمولی ظاهراً



کفشهای نرم یا پوتین بوده که تا ساق پا می‌رسیده است. در گذشته این کفشها را کوتورنوس (۱۱۶۱) می‌نامیدند که باشنه‌ی بلندی داشت، اما نه نام و نه ارتفاع این کفشها در سده‌ی پنجم ذکر شده است. در نقاشیهای روی گلدان تصاویر تنوع وسیعی را در پاپوش نشان می‌دهند و در پاره‌ای از نقاشیها پاها را برهنه ترسیم کرده‌اند. خوشبختانه درباره‌ی لباس در نمایشهای کمدی بین مورخان توافق بیشتری وجود دارد. هر چند که شواهد موجود چندان قابل اعتمادتر از مدارک مربوط به تراژدی

تصویر ۲۸.۲. پاره‌ی از یک گلدان از تدرنوم. این تصویر یک بازیگر تراژدی را نشان می‌دهد که صورتی در دست دارد. بپاهن سجاقدار و مابوهای منگوله‌دار او قابل توجه است. این تصویر احتمالاً متعلق به سده‌ی چهارم پیش از میلاد می‌باشد. موزه‌ی مارتین فن وانگر دانشگاه روزرمرک

نمی‌نمایند. اکثراً پذیرفته‌اند که لباسهای کم‌دی از لباسهای روزمره‌ی مردم یونان اقتباس شده‌اند. برای مقاصد تئاتری، کیتون گاه بسیار کوتاه و بسیار تنگ گرفته می‌شد، تا برهنگی را القا کند. این لباسها را به رنگ پوست انسان و بسیار نازک می‌ساختند و اغلب لایه‌ی نرمی در زیر آن می‌دادند، و شخصیت‌های مرد (و نه همسرایان) فالوس نیز می‌پوشیدند.

این لباس، که در اکثر مدارک تصویری دیده می‌شود، احتمالاً مربوط به برده‌ی کم‌دی‌هاست و پیرمرد مضحکی را نشان می‌دهد. اما به نظر نمی‌رسد که لباسی مرسوم در سراسر یونان بوده باشد، زیرا در نمایشنامه‌های موجود مردان جوانی هم نقش دارند که البته کمتر مضحکند. احتمالاً لباسهایی که به طور اغراق آمیزی مسخره می‌نمودند، به تدریج تعدیل یافتند، و تبدیل به لباسهای روزمره‌ی مردم عادی شدند. همچنین تعداد کثیری شخصیت زن در کم‌دیها وجود دارد که لباس آنها کمتر از مردان مسخره می‌نماید. از آنجا که در نمایشهای کم‌دی، تراژدیهای معروف را به باد استهزا می‌گرفتند، احتمالاً همان لباسهای تراژدی با تغییرات مختصری در نمایشهای کم‌دی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

مورخان به لباس نمایشهای ساتیر توجه کمی نشان داده‌اند. گفته می‌شود بازیگران ساتیر پوست بز و لنگ می‌پوشیدند، فالوسی در جلوی آن قرار می‌دادند، دمی شبیه به دم اسب به پشت خود می‌بستند، و قسمت‌های دیگر بدن آنها ظاهراً برهنه بوده است. در تئاتر برهنگی را با پوشیدن لباسهای تنگ و به رنگ پوست بدن می‌نمودند. همچنین نقل است که سیله‌نوس، سرخوان همسرایان ساتیر در زیر لباسهای کرک‌دار و پشم‌الو، جیب‌ای تنگ به رنگ پوست جانوران می‌پوشید. از آنجا

که شخصیت‌های ساتیر موجودات اساطیری بودند، لباسهایشان در حقیقت جنبه‌ی مسخره‌آمیزی از لباسهای تراژدی داشت.

در سده‌ی پنجم، همه‌ی بازیگران و مجریان صحنه، شاید به استثنای نوازنده‌ی فلوت صورتک بر چهره می‌نهادند. این شبوه ظاهراً از سده‌ی ششم به بعد تحول یافت، زیرا در آیینهایی که پیش از تراژدی مرسوم بودند گاهی، و نه همیشه، صورتک به کار می‌رفت. در نتیجه، تس پس در مقابل خود دو گونه سنت داشته است، و بنا به روایات باستانی وی اشکال مختلف تغییر چهره را — آلودن چهره با دُرد شراب و چسباندن برگ بر روی آن — قبل از پیدایش صورتک تجربه کرده بود. در سنت‌های باستانی همچنین آمده است که فرینیکوس اولین کسی بود که صورتک زنانه به کار برد، و اشیل اولین کسی بود که صورتک رنگ شده به کار گرفت. هیچ صورتکی از یونان باستان به دست ما نرسیده است، زیرا آنها را با پارچه‌های کتان کم دوام، چوب پنبه، و یا چوبهای سبک می‌ساختند. اگرچه صورتکهای قدیمی‌تر ظاهراً بزرگتر از اندازه‌ی چهره بودند، و حالت‌های اغراق آمیزی داشتند، اما ظاهراً در سده‌ی پنجم حالت و اندازه‌ی آنها بی‌جهت بزرگ و اغراق شده نبوده است. صورتک‌ها همه‌ی چهره را می‌پوشاندند، از اینرو مو، ریش، آرایش و تزیینات، و دیگر جزئیات بخشی از صورتک بوده است.

دانستن این نکته برای ما مقدور نیست که آیا صورتک‌های تراژدی در سده‌ی پنجم محدود به تعدادی تیپ قراردادی بوده یا نه؛ بعضی از مورخان معتقدند که چنین بوده، و برخی معتقدند در آن دوره راه نوآوری گشوده بوده است. صورتک‌های شخصیت‌های يك نمایش لازم بود به قدر کافی شاخص باشند تا تغییر نقش‌ها به

نمایشنامه‌ی ابرها، صورتک می‌بایستی شبیه آن شخص می‌بود.

گفته می‌شود صورتک همسرایان در نمایشهای ساتیر دارای بینی پهن و کوتاه، موهای ژولیده و سیاه، ریش، و گوشهایی تیز همچون اسب بود، و گمان بر این است که بازیگران صورتکی شبیه صورتک‌های تراژدی بر چهره می‌نهادند.

آسانی قابل درک باشد. از طرف دیگر، اعضای همسرایان در تراژدی همواره ظاهری قابل تشخیص داشته‌اند. صورتک‌های کم‌دی به شدت متنوع بودند؛ در این نمایشها همسرایان معرف موجوداتی مانند پرنده‌ها، جانوران، یا حشرات، همه از ظاهرشان قابل تشخیص می‌بودند، اما لزوماً واقعگرایانه نبودند. صورتک شخصیت‌های انسانی خصوصیات تشدید یافته‌تری از جمله طاسی سر یا زشتی، داشته‌اند تا مضحک‌تر به نظر آیند. در نمایشهای کم‌دی همه‌ی اعضای همسرایان صورتک‌های هسان می‌پوشیدند، و دیگران شاخص‌تر و متمایزتر بودند. هنگامی که بازیگران نقش اشخاص معروف آن را بازی می‌کردند، همچون سقراط در



تصویر ۲۹.۲. بیکری معرف کم‌دی کهد.

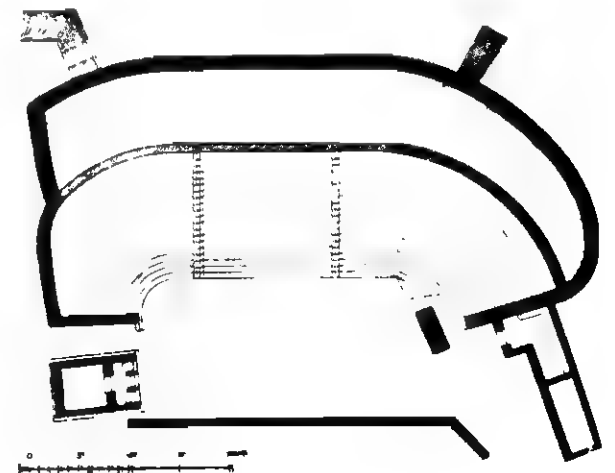
معماری تئاتر

مکان اجرای تئاتر در یونان، معمولاً وابسته به حریم مقدس خدایان بود. پیش از برپایی مسابقات دراماتیک، مکانهایی از این نوع فراوان بودند. در کشفیات باستانشناسی در قصرهای مینوسی در کرت يك «محل تئاتر» کشف شده است که در دو طرف آن نیمکت‌هایی سنگی قرار دارد و به شکل مستطیلی به عرض ۱۲ و طول ۱۴ متر ساخته شده بود. احتمالاً این مکانها برای رقص، جشنها، و گاوسواری ساخته شده بودند. محققان معتقدند فضاهای تئاتری اولیه نیز در سرزمین یونان چهارگوش یا مستطیل شکل بوده‌اند. حفاریهای اخیر در ایستمایا (۱۹۶۱)، (نزدیک کورنت) و نیز وجود تئاتر در توریکوس (۱۹۶۱) (شاید قدیمیترین تئاتر در آتیکا) که قسمتی از آن مستطیل شکل است صحت این نظریه را تأیید می‌کند. منشأ شکل ساختمان تئاتر هر چه باشد، تئاتر یونان در سده‌ی پنجم اصولاً دایره شکل بوده است. از طرفی، با آنکه تئاترهای

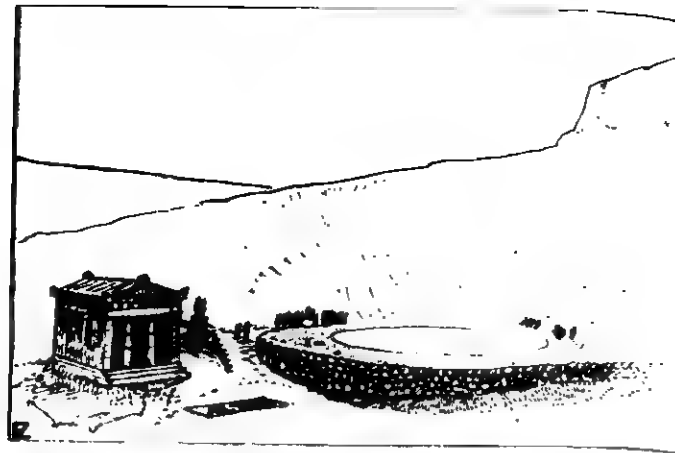
دیگری نیز در یونان وجود داشتند، مورخان تنها به تئاتر دیونوسوس توجه نشان داده‌اند؛ چرا که کلیه‌ی نمایشنامه‌های موجود یونانی در آنجا اجرا شده‌اند.

قدیمیترین مشخصه‌ی تئاتر دیونوسوس (در محل دیونوسوس الوتریسوس در شیب تپه‌های زیر آکروپولیس (۱۱۶۱)) وجود ارکسترا (۱۹۵۱) (یا محل رقص) بود. در اصل ساختمان تئاتر را احتمالاً در دامنه‌ی تپه می‌ساختند، زیرا تماشاگران می‌توانستند روی تپه‌ها بنشینند یا بایستند و نمایشهای همسرایي را، که قدیمتر از تراژدی بودند، تماشا کنند. در سده‌ی ششم گاه يك تراس در پای تپه می‌ساختند و در آن يك ارکسترای گرد به قطر ۲۲ متر، در جانب محل تماشاگران قرار می‌دادند و يك قربانگاه به نام تیمل (۱۹۶۱) در مرکز این دایره قرار می‌گرفت. با استنادهای ناچیزی ارکسترا تا دوران مسیحیت بدون تغییر ماند.

منشأ ساختن صحنه، یا اسکین (۱۹۶۱)، احتمالاً به بعد از رواج ارکسترا می‌رسد. از آنجا که اسکین به معنای



تصویر ۳۰.۲. بخشی از تئاتر در یونان که شامل قسمتی از آن محلی به سده‌ی پنجم میلادی است. شکل آن مستطیل مدور بوده است.



تصویر ۳۱.۲. تئاتر دیونوسوس به صورتی که، احتمالاً، در اواخر سده‌ی ششم وجود داشته است.



تصویر ۳۲.۲. سه نمای بازسازی شده که شکل احتمالی ساختمان صحنه‌ی تئاتر دیونوسوس در سده‌ی پنجم پیش از میلاد را نشان می‌دهد.



«کلبه» یا «چادر» است، ساختمان صحنه احتمالاً از ساختمان رختکنهای موقتی ناشی شده است، و بعدها توسط نویسنده‌ی خلاقی جزء صحنه گردیده است. محققان برای تاریخ‌گذاری اسکین به عنوان ساختمان صحنه، همواره به نمایشنامه‌های موجود رجوع می‌کنند. مثلاً اورستیا اثر اشیل (اجرا شده در ۴۵۸ پ.م.) اولین نمایشنامه‌ای است که به وضوح به ساختمانی به عنوان

پس زمینه نیاز دارد. از آنجا که همه‌ی اجزای صحنه‌های اولیه‌ی تئاتری مدتهاست ویران شده‌اند، شکل ظاهری آنها را نمی‌توان به دقت تعیین کرد. بعضی از اسکال نزدیک به یقین، اما فرضی، این بناها در تصویرهای ۳۱.۲ و ۳۲.۲ نشان داده شده‌اند.

تغییر اساسی در تئاتر دیونوسوس هنگامی رخ داد که پریکلز بنای آدئون (۴۶۸) (یا تالار موسیقی) را در سال

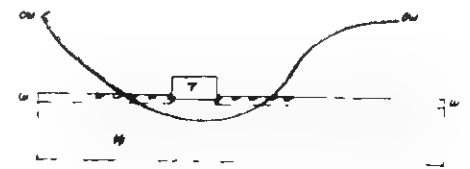
می‌شد، و يك سطح ایوان مانند بر روی سقف، یا سکویی در طبقه‌ی دوم که برای ظهور خدایان یا نمایش نقاط مرتفع مثل کوه به کار می‌رفت. با آنکه بعضی از محققان عقیده دارند صحنه‌های سنگی در اواخر سده‌ی پنجم ساخته شده‌اند، ولی اکثر آنها اسکین‌های دائمی را به سده‌ی چهارم، یعنی پایان عصر بزرگ درام منسوب می‌کنند.

سؤالی که درباره‌ی اسکین وجود دارد، در مورد جزئیات دیگر صحنه نیز صادق است. آیا پس‌زمینه‌ی همه‌ی صحنه‌های نمایش همان نمای خارجی‌ی سنتی ساختمان صحنه بود، یا دکورهای دیگری نیز برای صحنه‌های مشخص‌تر ساخته می‌شد؟ هر چند این سؤالات را نمی‌توان به صراحت پاسخ داد، اما می‌توان پاسخ آنها را تاحدی روشن ساخت.

آنچه اهمیت دارد آن است که بین دکورسازی قبل و بعد از زمانی که ساختمان صحنه به وجود آمد تمایز قایل شویم، زیرا احتمالاً هنگامی که اسکین پس‌زمینه‌ی صحنه‌ی نمایش شد، وضع دکورسازی عوض شد. قبل از به وجود آمدن اسکین کوششهای زیادی برای تغییرات

۴۴۰ در جوار آن ساخت. در این زمان، به جای دیوار منحنی‌ی تراس در ارکسترا دیوار راستی قرار داده شد. در طرف داخل دیوار، رو به تماشاگران، ده شیار بر روی دیوار تعبیه شد. اکثر مورخان معتقدند تعبیه‌ی این شیارها برای آن بود تا بتوان تیرهایی را که اتاق صحنه بر آن سوار می‌شد در آنها جاسازی کرد. علاوه بر آن، يك برآمدگی سنگی یا تراس از دیوار به طرف ارکسترا کار گذاشتند که کاربرد آن برای ما روشن نیست، اما می‌توان حدس زد که این برآمدگی پایه‌ای بوده تا دستگاههای متعلق به صحنه‌ی تئاتر را بر آن استوار کنند. این بناهای ناقص تنها مدارکی هستند که از ساختمان تئاتر در سده‌ی پنجم به دست آمده است.

مورخان معمولاً چنین می‌پندارند که برای هر جشنواره‌ای، صحنه‌ای موقتی برپا می‌شد که چهارچوب اصلی آنها را الوار سنگینی تشکیل می‌داد (و بعضی از این الوارها در دیوارهای موجود به جا مانده‌اند)، و صحنه از دیوار ثابت ارکسترا به طرف تماشاگران ادامه می‌یافت. وسایل مورد نیاز در نمایشنامه‌های موجود بسیار ساده است: يك یا چند در که به طرف محل بازی گشوده



تصویر ۳۳.۲. این نقشه تغییراتی را که در تئاتر دیونوسوس در ۴۴۰ به وجود آمد نشان می‌دهد. W دیوار محافظ با سوراخهایی برای جاسازی تیر و الوار؛ H دیوار محافظ قلی؛ T تراس سنگی در سمت ارکسترا H سالی که در ربر دیوار محافظ بعدها ساخته شد. نقاشی از داگلاس هابل.

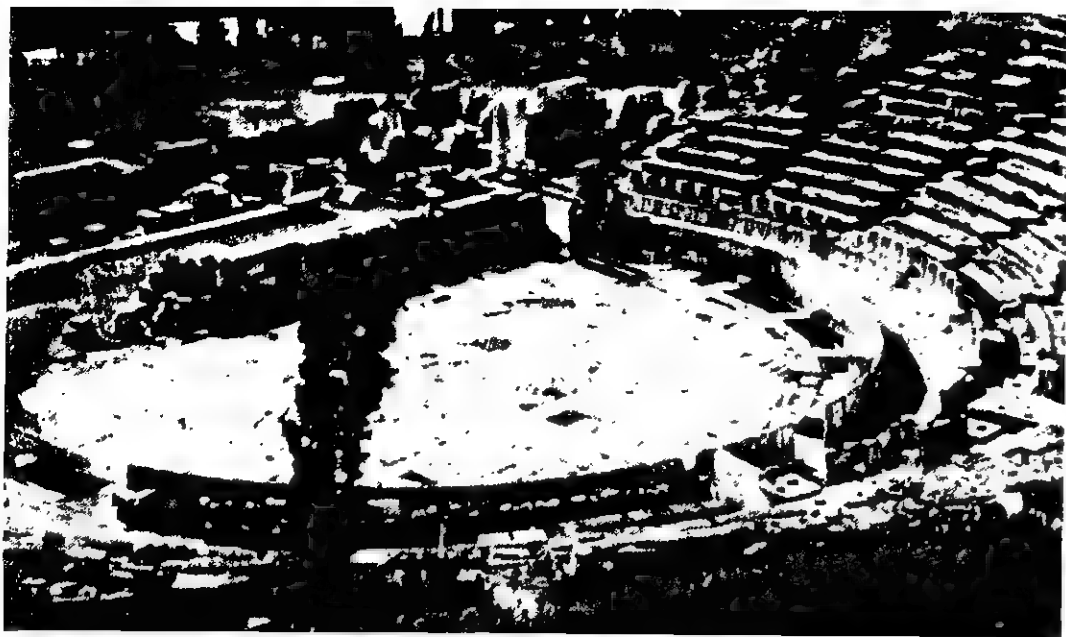
صحنه به عمل می‌آمد که اشیل در نمایشنامه‌ی پرومته دریند آن را تصویر می‌کند؛ در صحنه‌ی نهایی، زمین لرزه‌ای موجب می‌شود که يك صخره‌ی کوه مانند، همه‌ی صحنه را در خود بگیرد. برخی منابع اشاره می‌کنند که برای این نمایش يك قطعه‌ی دکوری به صورت تخته سنگی در لبه‌ی تراس ارکسترا برپا کرده بودند و هنگام وقوع زلزله آن را روی خاکریزی می‌غلطانند. وعده‌ای بعکس معتقدند که اجرای این صحنه بکلی قراردادی بوده است، و هیجان زلزله و مفهوم آن از طریق گفتار القا می‌شده است. باز عده‌ای دیگر اصرار دارند که در یونان باستان ساختمان و وسایل صحنه بسیار پیشرفته بودند و برای چنین نمایشی، ساختن و تهیه‌ی صخره‌ای عظیم دشوار نبود. هیچ‌یک از این نظریه‌ها را نمی‌توان ثابت کرد، اما این نظریه‌ها، به هر حال، بعضی از امکانات صحنه در دوران باستان را تا حدی وصف می‌کنند.

معمولاً چنین فرض می‌شود که پس از ۴۵۸ پیش از میلاد، همه‌ی نمایشها، اسکین را به عنوان پس‌زمینه‌ی صحنه مورد استفاده قرار دادند (در حالی که اگر نظریه‌ی صحنه‌های موقتی حقیقت داشته باشد این فرض نادرست خواهد بود). اسکین به سادگی می‌تواند نیازهای همه‌ی نمایشنامه‌های موجود را برآورد، زیرا اکثر نمایشنامه‌ها در مقابل يك معبد، يك قصر، یا انواع دیگر بناها اتفاق می‌افتند. اما سؤال خواهد شد نمایشنامه‌هایی که در مقابل غارها (مثل فیلوکتس و چندین نمایش ساتیر)، یا در بیشه‌زارها (مثل اودیپ در کولون)، یا در اردوگاههای نظامی (مثل آژاکس) اتفاق می‌افتند چگونه صحنه‌ای داشته‌اند؟ پاسخ به این سؤال متعدد برخی از مورخان اصرار دارند که چند دکور پیش ساخته و ثابت وجود داشته که امکانات اجرای همه‌ی نمایشنامه‌ها را در

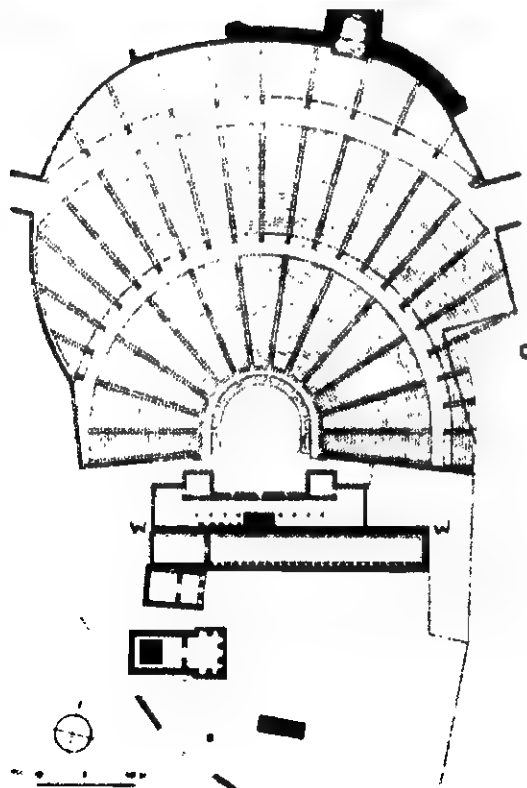
آنها فراهم کرده بودند. دیگران معتقدند چندین وسیله‌ی نمادین (از جمله سپر برای اردوگاه نظامی، صدف و صخره برای صحنه‌های کنار دریا، و يك درخت به جای بیشه‌زار) به صحنه‌های ساده و قراردادی افزوده می‌شدند. باز عده‌ای بر این باورند که اصولاً گفتارهای متن نکات لازم و فضای مناسب صحنه را تشریح می‌کرد و محوطه‌ی جلوی اسکین به عنوان پس‌زمینه‌ای قراردادی در همه‌ی نمایشنامه‌ها به کار می‌رفت.

این جدلها، با نظر دیگری پیوند می‌خورند که به وجود صحنه‌های نقاشی شده اعتقاد دارد. ارسطو (در نوشته‌ای در اواخر سده‌ی چهارم) امتیاز بدعت رنگ آمیزی صحنه را از آن سوفوکل می‌داند. اما ویتروویوس (۱۱۹) (سده‌ی اول پیش از میلاد) می‌گوید صحنه‌آرایی در زمان اشیل ابداع شد. برای آشتی دادن این دو نظر مخالف، محققان آغاز رنگ آمیزی صحنه را بین سالهای ۴۶۸ و ۴۵۶ پیش از میلاد جای می‌دهند (زمانی که اشیل و سوفوکل هر دو در اوج شکوفایی بوده‌اند). نظر ویتروویوس درباره‌ی اولین صحنه‌ی نقاشی شده حاکی از آن است که يك طرح معماری بر سطحی صاف به عنوان دکور به کار می‌رفت؛ از این گفته تفسیرهای گوناگونی شده است به این صورت، که یا سعی می‌شد صحنه به يك بنای واقعی شباهت پیدا کند، یا، بعکس، سطح صافی که در گذشته وجود داشت اما ساده و بی‌نقش بود، در این زمان با طرحهایی کلی، اما نه واقعگرایانه، نقاشی می‌شد.

موضوع صحنه آرایی به صورت تقلید واقعیت، در مقابل صحنه‌های قراردادی، بحث مهمی است، زیرا اگر تقلید از واقعیت یا توهم سازی مورد نظر آنان بوده باشد، وجود تنها يك پس‌زمینه کافی نبوده است تا نیازهای



تصویر ۳۴.۲. (●) خرابه‌های تئاتر دیونوسوس در آتن.



تصویر ۳۵.۲. نقشه‌ی تئاتر دیونوسوس، چنانکه احتمالاً در اواخر سده‌ی چهارم پیش از میلاد کامل شده است. دیوار W-W در سال ۴۴۰ به آن افزوده شد. سوراخ‌های گرد در لبه‌ی جلوی دیوار برای جاسازی الوارهای اتاقک صحنه تعبیه شده است. سالن زیر دیوار احتمالاً برای انبار است، و بنایی که به دیوار چسبیده است و در طرف چپ قرار دارد معبد کهنه‌ی دیونوسوس است: معبد جدید و محراب قربانگاه در پایین تصویر دیده می‌شوند. اسکین و پاراسکتیا بلافاصله در جلوی دیوار W-W قرار دارند. راهروی بالای تالار نمایش به یک معبر عمومی وصل شده است. در قسمت کاملاً بالای تصویر تگ بنایی (بنای یادبود) بر دیوار اصلی نگه‌دارنده‌ی اکروپولیس جای داده شده است. O محل ادتون را نشان می‌دهد.

می‌گشتند، و این عمل به تغییر مکان بازی تعبیر می‌شد. در بعضی نمایش‌های کمدی یک گردش بازیگران به دور ارکسترا، به طور قراردادی، به معنای تغییر مکان محسوب می‌گردید. همچنین به نظر می‌رسد در کمدی، درهای مخصوص یا قسمتهایی از اسکین به عنوان مکانهایی کاملاً متفاوت گرفته می‌شدند؛ و این قرارداد احتمالاً در تراژدی هم پذیرفته شده بود.

به حد کافی توضیح داده شد تا معلوم شود مدارك مربوط به صحنه‌آرایی در سده‌ی پنجم مجاب‌کننده نیستند. پیداست واقعگرایی یا شبیه سازی صحنه مورد توجه زیادی نبوده است. استفاده از چند وسیله‌ی نمادین یا قطعات دکور در قراردادهای هنری یونان باستان دور از ذهن نیست، اما ساختن صحنه‌ی دائمی از سنگ در اسکین نشان می‌دهد که صحنه‌ی قراردادی رواج بیشتری از صحنه‌ی واقعگرایانه داشته است.

مدرك تأیید نشده‌ای در دست است که منكر وجود صحنه در تئاتر دیونوسوس در سده‌ی پنجم است. کسانی که منكر وجود صحنه‌اند معتقدند: (۱) نمایشنامه‌های موجود گردش و آمیزش آزاد بازیگران و همسرایان را اقتضا می‌کنند، که این آزادی در صحنه‌ی مرتفع ممکن نیست؛ (۲) هیچ‌یک از نمایشنامه‌های موجود نیاز به صحنه ندارند؛ (۳) در اجراهای همسرایي (کُرال) که قبل از ابداع درام وجود داشته‌اند از صحنه استفاده نمی‌کردند، لذا نمی‌توانستند منشأ صحنه باشند؛ (۴) در سده‌ی پنجم واژه‌ای برای صحنه وجود نداشته است؛ اصطلاح لوجیون (logion) متعلق به زمانی پس از معمول شدن صحنه است؛ و (۵) هیچ کشف باستانشناسی از صحنه در آن دوران به دست نیامده است. از طرف دیگر کسانی که معتقد به وجود صحنه‌اند اظهار می‌دارند: (۱) همه‌ی

مختلف همه‌ی نمایش‌ها را بدون تغییرات اساسی برآورد. در نتیجه کسانی که طرفدار این عقیده‌اند ناچار خواهند شد بپذیرند که اسکین‌ها از انعطاف کافی برخوردار بوده‌اند. در این مورد دو شیوه پیشنهاد شده است: پیناکس (pinax) (یا دیواره‌های رنگ شده)، و پریاکتوا (periektos) (یا منشورهای مثلثی که روی هر یک از وجوه آن منظره‌ی متفاوتی نقاشی می‌شده است). پیناکس را می‌توان در صحنه کار گذاشت و برحسب نیاز نقش آن را تغییر داد. درباره‌ی استفاده از پیناکس در سده‌ی پنجم مدارك کافی وجود دارد، اما چون درباره‌ی چگونگی تغییر آن برای نمایش‌های مختلف هیچ سندی در دست نیست، لذا امکان دارد که دیواره‌های رنگ شده برای خلق فضای خارجی در اسکین به طور موقت به کار رفته باشند. در دوره‌های بعد، پریاکتوا را بر محوری گردان نصب کرده، و بنا به مقتضیات صحنه، وجوه مختلف آن را در مقابل تماشاگر قرار می‌دادند. کار با این وسیله در سده‌ی پنجم به طور قطعی ثابت نشده است.

داستان اکثر تراژدیهای یونانی در مکانی واحد اتفاق می‌افتد، اما نمایشنامه‌ای که بلافاصله پس از نمایشنامه‌ی قبلی اجرا می‌شد، اغلب مکان یا صحنه‌ی دیگری را طلب می‌کرد. لذا، هرگاه که تغییر صحنه لازم می‌آمد، در فاصله‌ی اجرای دو نمایش این تغییرات اعمال می‌گردید. از طرف دیگر در بعضی از تراژدیها (مثل اوینیدز از اشیل و آژاکس از سوفوکل) و بسیاری از کمدیها درخود نمایش تغییر صحنه لازم می‌آید. تغییر صحنه در این نمایش‌ها چگونه بوده است؟ علاوه بر احتمالاتی که تاکنون برشمرديم (پیناکس و پریاکتوا) امکانات دیگری نیز مطرح شده‌اند. گاه بازیگران و همسرایان صحنه را ترك می‌کردند و دوباره به صحنه باز

راویان باستانی، هر چند که بسی دیرتر از آن دوران می‌زیسته‌اند، متفقاً وجود صحنه را در سده‌ی پنجم ذکر کرده‌اند؛ (۲) از آنجا که ابداعات دیگر نظیر معرفی بازیگر دوم و سوم و رنگ‌آمیزی صحنه ذکر شده است، تغییر مهمی مثل معمول شدن صحنه به سختی ممکن است از قلم افتاده باشد؛ (۳) در بعضی از نمایشنامه‌های موجود ذکر شده است که بازیگران در سطح بالاتری از ارکسترا بازی می‌کنند؛ و (۴) نمایشنامه‌های موجود به ندرت نیاز به حرکت بازیگران دارد، و وجود همان صحنه‌ای که چند پله بالاتر از ارکسترا قرار داشته، می‌توانسته نیاز صحنه‌های دارای حرکت را برآورد. با آنکه دو نظر فوق‌ظاهر در مقابل یکدیگر قرار دارند، اما با دقت بیشتر متوجه می‌شویم که تفاوت بین دو نظر چندان که در نگاه اول می‌نماید زیاد نیست. آ. و. پیکارد-کیمبرج (۱۳۱)، که با نفوذترین منکر وجود صحنه‌ی مرتفع محسوب می‌شود، عمدتاً وجود یک سکوی مرتفع یا ایوان را رد می‌کند، و معتقد است که پله‌های وسیعی راه به اسکین می‌بردند، با احتمالاً صحنه‌ی مرتفعی وجود داشته که ارتفاع آن حدود ۳۰ تا ۶۰ سانتیمتر بوده است. پیتز آرئوت (۱۳۲)، مدافع تازه‌ی وجود صحنه، معتقد است که سکوی ایوان حدود یک متر و نیم ارتفاع داشته و توسط پله به ارکسترا متصل می‌شده است. با مطالعه‌ی نمایشنامه‌ها متوجه می‌شویم که وجود مکانی مرتفع‌تر از ارکسترا، چه دائمی و چه موقتی، ضرورت داشته است، اما اینکه چنین مکانی دائمی بوده، یا به وسیله‌ی مکعبه‌ای موقتاً ساخته می‌شده روشن نیست. اگر سکوی دائمی به کار می‌رفت، می‌بایستی در جایی بین اسکین و ارکسترا قرار داده می‌شد و احتمالاً سراسر نمای مکان صحنه را پرمی‌کرد. در سده‌ی پنجم تعداد وسایلی که برای افکتهای

مخصوص به کار می‌رفت محدود بود. مهمترین این وسایل (یکی کلما (۱۳۵)، مکین (۱۳۶) یا مکینا (۱۳۷) بود، یکی کلما (وسیله‌ای که اکثراً به منظور نمایش اشخاصی که خارج از صحنه کشته می‌شدند به کار می‌رفت) احتمالاً سکوی کوچک گاری‌مانندی بود که حالت تابلویی افقی داشت و از در ورودی مرکزی اسکین عبور می‌کرد. به نظر بعضی از منابع باستانی این وسیله تغییر شکل می‌داده و چرخ داشته، و برخی دیگر معتقدند که این وسیله به صورت تابلویی در طبقه‌ی دوم صحنه، یا کنار در نهاده می‌شده و شخصیت‌های مرده را بر آن قرار می‌داده‌اند. مکین، یا بالاکش (جرقیل)، برای نمایش پرواز شخصیت‌ها یا معلق نگاه داشتن آنها به کار می‌رفت. گاه گفته می‌شود که شخصیت‌ها در ارابه، یا بر پشت پرندگان، حشرات، یا حیوانات در حرکت بودند، و گاه بازیگران با بندی در آسمان معلق می‌ماندند. بالاکش احتمالاً طوری کار گذاشته می‌شد که بازیگر بتواند خود را به آن وصل کند بدون آنکه تماشاگران متوجه آن شوند (که در پشت صحنه یا در قسمتی از طبقه بالا قرار داشت)، و آنگاه بازیگر بالا کشیده می‌شد، و در فضای بازی معلق می‌ماند. مکین اکثراً برای ظهور خدایان به کار می‌رفت، اما بعضی از شخصیت‌های انسانی نیز در تراژدی ممکن بود از آن استفاده کنند (مثلاً پرسوس (۱۳۸) براسب پرنده). در کمدی این وسیله برای مسخره کردن تراژدی به کار می‌رفت، یا تظاهرات و رفتار مردم را به باد استهزا می‌گرفت. استفاده از بالاکش را قبل از حدود ۴۳۰ به سختی می‌توان پذیرفت. استفاده‌ی بیش از حد از بالاکش در اواخر سده‌ی پنجم (بخصوص توسط اورپید که اغلب برای به سامان رساندن داستان‌های خدایان استفاده می‌کند) موجب ساخته شدن اصطلاح دوس اکس

تالار نمایش و تماشاگران

تا اینجا تنها عناصری را که به حوزه‌ی بازیگری و اجرا مربوط می‌شدند بررسی کردیم. اما تالار نمایش و تماشاگران نیز از عوامل بسیار مهم تئاتر به شمار می‌رفتند.

در تئاترهای یونانی جایگاه تماشاگران و صحنه همواره واحدهای معماری جداگانه‌ای بودند، و در فاصله‌ی بین این دو ارکسترا و پارودوس (۱۳۹) ها (یا درهای ورودی در دو طرف صحنه به ارکسترا) قرار داشتند. پارودوسها معمولاً ویژه‌ی ورود همسرایان بودند، که احتمالاً بازیگران هم از آن استفاده می‌کردند. پارودوسها همچنین برای ورود و خروج تماشاگران به کار می‌رفتند.

اولین تئاترون (۱۴۱) (یا «مکان تماشا»، اصطلاح اودیتوریوم (۱۴۲) نیز در یونانی همین معنا را می‌دهد) که به نام «تئاتر دیونوسوس» بنا شد در دامنه‌ی تپه‌ای مشرف به آکروپولیس قرار داشت. در آغاز، احتمالاً تماشاگران نمایش را ایستاده تماشا می‌کردند، بعدها جایگاه استادبوم‌مانندی در اواخر سده‌ی ششم ساخته شد. اولین جایگاه تماشاگران (اودیتوریوم) جدید در فاصله‌های کوتاهی پس از فرو ریختن جایگاه چوبی اولیه در سال ۵۰۰ بنا شد. در این زمان دامنه‌ی تپه به صورت شیبهای متعددی تغییر یافت و هر کدام تبدیل به یک رشته تراس گردیدند، که بر روی این تراسها جایگاههایی از چوب ترتیب داده می‌شد. در سال ۴۴۰ هنگامی که آدنون بنا شده شیبها بار دیگر تغییر شکل دادند، و تعدادی دیوارهای محافظ در پشت آنها استوار شد. اما جایگاه تماشاگران هنوز در این زمان موقتی بود، زیرا آریستوفان از آن به نام ایکریا (۱۴۳) یاد می‌کند که اصطلاحی برای

مکینا (۱۳۹) شد که هر نوع پایان مقدری (یا از پیش طرح شده‌ای) را توصیف می‌کند.

در تئاتر یونان با آنکه وسایل صحنه محدود بود، اما آنچه به کار می‌رفت جزئی اساسی از نمایش محسوب می‌شد. در بسیاری از نمایشنامه‌ها، قهرمانان قربانی‌ی خدایان می‌شوند یا به قربانگاهی پناه می‌برند. عده‌ای از محققان تردید دارند که قربانگاه در مرکز ارکسترا به این منظور به کار می‌رفته است؛ و عده‌ی دیگری معتقدند چون این قربانگاه اختصاص به دیونوس داشت، استفاده از آن تأکیدی برجسته‌ی روحانی نمایشها بوده است. آرنوت اظهار می‌دارد که سکوی کوتاهی در جلوی در ورودی وجود داشت که می‌توانست هم به عنوان قربانگاه و هم به عنوان گورستان به کار برود. وسایل ضروری دیگر عبارت بودند از ارابه‌ای که توسط اسبان کشیده می‌شد، تخت روان برای تشییع جنازه‌ی مردگان، مجسمه‌های خدایان گوناگون، و مشعل و چراغهایی برای القای صحنه‌های شب. وسایل خانه از جمله صندلی به ندرت در تراژدی مورد استفاده قرار می‌گرفت، تنها تختها یا نیمکت‌هایی وجود داشت که برای استراحت بیماران یا اشخاص ضعیفی که قادر به ایستادن نبودند به کار می‌رفت. از طرف دیگر، هم میز و صندلی و هم اشیاء خانگی در کمدی مورد استفاده‌ی فراوانی داشتند. در کمدی و در تراژدی، وسایل صحنه نه برای خلق توهم واقعیت، که تنها برای ساختن فضای دراماتیک به کار می‌رفتند.

دارد بول هم در کار بوده باشد. آنچه مسلم است این که افتخار این جوایز بسیار زیاد بود و کوره‌گوسها یا تهیه‌کننده‌هایی که برنده می‌شدند اغلب بنای یادبودی بر این پیروزی می‌ساختند. دولت گزارش جوایز را بایگانی می‌کرد، و بسیاری از نویسندگان باستانی از این بایگانیها در گزارشهای خود استفاده کرده‌اند.

هر چند درباره‌ی تئاتر سده‌ی پنجم یونان سؤالات بسیاری بی‌جواب مانده است، اما می‌توان مطمئن بود که تئاتر یونان باستان نهاد پر قدرتی بوده است و با استقبال بسیار زیادی، هم از جانب مردم و هم از طرف مقامات دولتی و مذهبی، روبرو می‌شده است. درام در یونان باستان ممتازترین و مورد توجه‌ترین نوع ادبیات، و محبوب‌ترین و مردمی‌ترین هنرها به شمار می‌آمده است.

درام یونان پس از سده‌ی پنجم پیش از میلاد

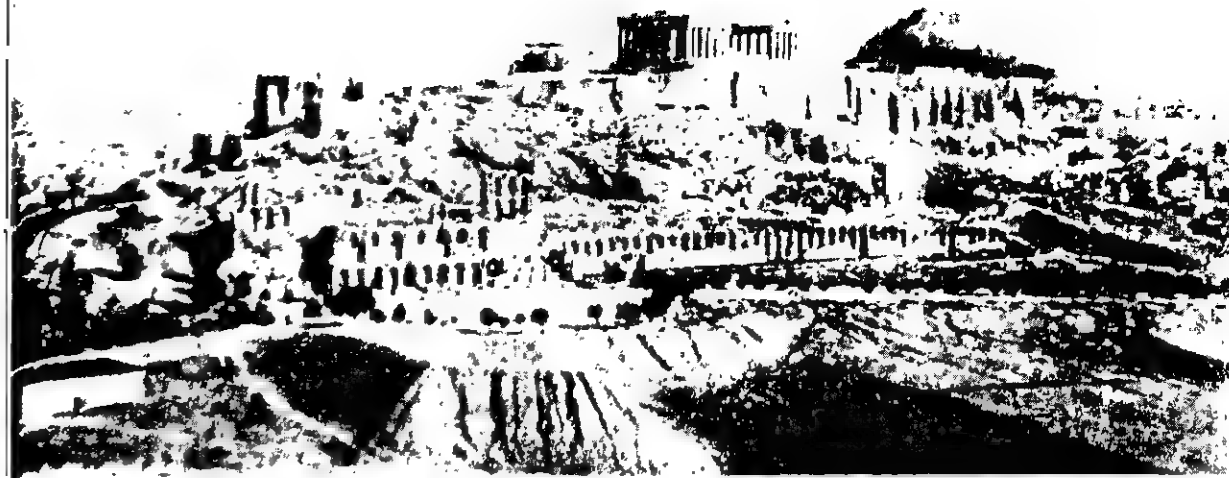
پس از جنگ پلوپونز، رونق اقتصادی بازگشت و بار دیگر شکل گذشته‌ی دولت تا مدتی مستقر شد، اما وفاداری و وظیفه‌شناسی نسبت به پولیس به شدت کاهش یافت، و از این پس نفاق داخلی روزبه روز فزونی گرفت. در سال ۳۷۱ تسلط اسپارت بر یونان جای خود را به تسلط تبیه^{۱۸۵۵} داد، و سپس در ۳۳۸ قدرت به مقدونیه منتقل شد که يك امپراتوری نیمه بربر در بالکان تشکیل داد و ایالت - شهرهای یونان را به خود وابسته ساخت. پیداست تغییرات ظاهری در زندگی یونانی شدید نبود، از اینروست که آتن عملاً به عنوان مرکز فرهنگی دوران

و بر بلیطها نظارت کنند تا هر کس به قسمت مربوط به قبیله‌ی خود برود. بی‌حرمتی و گردنکشی در تئاتر مجازاتی تا حد مرگ در بر داشت.

عقیده‌ی رایج این است که اجرای نمایشها يك روز تمام طول می‌کشید، زیرا تعدادی از نمایشها تکه تکه اجرا می‌شدند. اگر این فرض درست باشد، می‌بایستی آمد و رفت و خورد و نوش زیادی در تئاتر برقرار بوده باشد. تماشاگران عقاید خود را با سر و صدای زیاد بیان می‌کردند، و گاه بازیگران مجبور می‌شدند از روی صحنه تماشاگران را ساکت کنند؛ نقل است یکبار اشیل از ترس خشم تماشاگران مجبور شد به قربانگاه پناه ببرد. بعضی از نویسندگان باستان تماشاگران را لعنت کرده‌اند، و برخی بین تماشاگران تفاوت قایل شده‌اند. احتمالاً تماشاگران یونانی، مثل هر جامعه‌ی دیگر، سلیقه‌های متفاوتی داشته‌اند.

یکی از نقاط اوج هر جشنواره مراسم اعطای جوایز بود. با آنکه همه‌ی جزئیات این مراسم روشن نیست، اما مراحل احتمالی آن چنین بوده است: قبل از شروع جشنواره، صورت اسامی داوران بالقوه (فهرستی برای هر يك از ده قبیله) نوشته می‌شد؛ اسامی داوران منتخب از هر قبیله در گلدانی یا ظرفی ریخته می‌شد، لذا ده گلدان مهر و موم شده تا شروع مسابقه در جایی محفوظ می‌ماند؛ سپس این گلدانها به تئاتر آورده می‌شدند و آرکون از هر گلدان يك نام بیرون می‌کشید و ده نفر به داوری انتخاب می‌شدند. هنگام رأی‌گیری نیز هر داور رأی خود را در يك گلدان می‌نهاد، و آرکون از میان ده رأی، پنج رأی را انتخاب می‌کرد. برنده‌ی مسابقه براساس این پنج رأی برگزیده می‌شد.

چگونگی جوایز برای ما معلوم نیست، اما احتمال



تصویر ۳۶.۲. (۵) نمای عمومی آکروپولیس در آتن. تئاتر دیونوسوس در دامنه‌ی این تپه‌ها بنا شده بود.

کند. همچنین، احتمال دارد ورودیه را همو باب کرده باشد، اما در مورد قیمت ورودیه تا اواخر سده‌ی چهارم مدرک معتبری به دست نیامده است. در این هنگام صندلیهایی که توسط دولت ذخیره (رزرو) نشده بودند، به قیمت رسمی به فروش می‌رسیدند (رقمی حدود ۲ «اوبول»^{۱۸۲۸}). به نظر می‌رسد که درآمد حاصله متعلق به کسی بود که تئاتر را اجاره می‌کرد و مسؤول حفظ و نگهداری آن نیز بود.

بلیطها متعلق به قسمت خاصی از جایگاه بودند و شماره‌ی صندلی را نشان نمی‌دادند. گفته شده است که هر قبیله‌ای قسمت مخصوص به خود را داشت، و در هر قسمت، جایگاه زنان مجزا بود. جایگاههای مرکزی برای راهبان دیونوسوس ذخیره می‌شد. جایگاهها همچنین برای راهبان، راهبگان، مقامات رسمی دولتی، سفیران میهمان، و اشخاصی که مورد احترام دولت بودند ذخیره می‌شدند. تماشاگران شامل مردان، زنان، پسران، و برده‌ها بودند. متصدیان دولتی وظیفه داشتند نظم را برقرار کنند.

جایگاههای خوبی است. جایگاههای سنگی احتمالاً بعدها و به تدریج به وجود آمدند، اما جایگاه سنگی تا سالهای ۳۳۸ و ۳۲۶ پیش از میلاد کامل نشد (نقشه‌ی اولین تئاتر سنگی در تصویر ۳۵.۲ نشان داده شده است).

ظرفیت تالار نمایش کامل شده را بین ۱۴۰۰۰ تا ۱۷۰۰۰ نفر تخمین زده‌اند. پیداست هر نمایشی را تنها بخش کوچکی از کل جمعیت شهر می‌توانست ببیند، زیرا در نیمه‌ی دوم سده‌ی پنجم جمعیت آتیکا حدود ۱۵۰،۰۰۰ تا ۲۰۰،۰۰۰ نفر بوده است، لذا با آنکه ورود به نمایش برای همه آزاد بود، حدود یک‌دهم کل جمعیت شهر قادر به تماشای نمایشها بوده‌اند. شاید همین امر موجب شد تا در نیمه‌ی دوم سده‌ی پنجم دریافت ورودیه و بلیط معمول شود (چه بسا که ورودیه از همان آغاز هم معمول بوده است). برای اینکه همه‌ی مردم توانایی مالی دیدن نمایشها را داشته باشند، پریکلکس يك «صندوق اعانه» در سال ۴۵۰ تأسیس کرد که برای فقرا بلیط تهیه



تصویر ۲۷.۲. سکره‌ی ساخته شده از سفال، سرزمینی در کمده‌ی مو موره‌ی بریتانیا.

تصویر ۲۸.۲. سکره‌ی يك مرده از کمده‌ی مو



خود شناخته می‌شد. لذا طبیعی است که سه ربع اول سده‌ی چهارم ادامه‌ی عصر کلاسیک باشد. مدارك نشان می‌دهند که فعالیت‌های هنری در سده‌ی چهارم از نظر کمی افزایش بیشتری از سده‌ی پنجم داشته است. اما متأسفانه از این دوره آثار دراماتیک زیادی به جا نمانده است، لذا نمی‌توان داوری درستی از آن به دست داد. بعد از ۴۰۰ پیش از میلاد، تراژدی نویسی ادامه یافت. بسیاری از نویسندگانی که امروز فراموش شده‌اند، از جمله تشودکت^(۱۸۶)، آستی داماس^(۱۸۷)، و شارهمون^(۱۸۸) در دوران خود درام‌نویسانی ممتاز ارزیابی می‌شدند. از تراژدیهای این دوره تنها یکی به نام رسوس^(۱۸۹) باقی مانده است که آن را هم در منابع باستانی يك بار به اورپید نسبت داده‌اند. این تراژدی بر اساس کتاب دهم ایلپاد نوشته شده است، و جالب اینکه همگی نمایش در شب اتفاق می‌افتد، و برای اجرای آن باید از



تصویر ۲۹.۲. سکره‌ی يك سزبگر در بخش مرده‌ی در حال فرار، ساخته شده از سفال، متعلق به دور ۸۰۰ پیشی موره‌ی هرده‌ی ریدی بوسن.

صحنه‌ی شب استفاده می‌کردند.

در سده‌ی چهارم نویسندگان به اساطیر فرعی‌تر، بویژه اساطیری که طبیعتی تأثرانگیز داشتند، روی آوردند، و عناصر جدلی و صحنه‌های ملودراماتیک را بیش از پیش وارد آثار خود کردند. پاره‌ای از این تغییرات احتمالاً به خاطر نفوذ روزافزون اورپید بوده است که از سلف خود واقع‌گراتر بود. در این دوران درام‌نویسان قدیمی مورد تحسین قرار می‌گرفتند، و پس از حدود ۳۴۱، سالانه حداقل يك تراژدی قدیمی در دیونوسیای شهر اجرا می‌شد. اگرچه تراژدی تا حد تقلیدی ناقص از آثار اولیه تنزل یافت، اما تا سده‌ی دوم میلادی نوشتن نمایشنامه‌های تازه ادامه داشته است.

از نمایشهای ساتیر بعد از سده‌ی پنجم اطلاع کمی در دست است، اما چنین به نظر می‌رسد که این نمایشها محبوبیت خود را در این دوران از دست داده

باشند، و از حدود ۳۴۱ به بعد سالانه تنها يك نمایش ساتیر در دیونوسیای شهر اجرا می‌شد.

از طرف دیگر پس از سده‌ی پنجم محبوبیت کمده‌ی افزایش یافت. منابع یونانی در دوران بعد، کمده‌ی یونانی را به سه دوره تقسیم کرده‌اند: کمده‌ی کهنه، که از آغاز جنگ پلوپونز تا پایان آن در سال ۴۰۴ ادامه می‌یابد؛ کمده‌ی میانه، از ۴۰۴ تا ۳۳۶ (زمانی که اسکندر کبیر به قدرت می‌رسد)؛ و کمده‌ی نو، بعد از ۳۳۶. کمده‌ی میانه اساساً حد واسطی میان کمده‌ی کهنه و کمده‌ی نو است که از پرخاشگری شخصی و ساتیرهای سیاسی و اجتماعی، به سوی حوادث زندگی و آداب معاصر، و گاه شوخی با اساطیر روی می‌آورد. با آنکه نام حدود پنجاه نویسنده‌ی کمده‌ی میانه شناخته شده است، تنها نمایشنامه‌های کاملی که از کمده‌ی میانه به دست ما رسیده اکلم سیزاوس^(۱۹۰) (۳۹۲-۳۹۱) و پلوتوس^(۱۹۱) (۳۸۸) از



تصویر ۴۰۲. صحنه‌ای از یک نمایش کمدی نو. بازسازی از روی یک نقش برجسته از ناپل. دو مرد پیر در طرف چپ، نوازنده‌ی فلوت در مرکز، یک نوجوان و یک برده در سمت راست

داستانپردازی مورد تحسین قرار گرفته است. نمایشنامه‌های او بعدها در روم الگوی اقتباس قرار گرفتند، و محبوبیت او در روم حتی بیش از نویسندگان دیگر یونانی، جز هومر، بوده است. در میان نویسندگان دیگر کمدی نو می‌توان از دیفیلوس^(۲۰۵)، فیله‌مون^(۲۰۶)، و آپولودوروس^(۲۰۷) نام برد.

پس از سده‌ی سوم پیش از میلاد، کمدی رو به زوال نهاد، همان گونه که یک قرن پیش از آن تراژدی افول کرده بود. کمدی نو واپسین بیان زنده‌ی تئاتر در یونان باستان بوده است.

مناندر^(۲۰۰) — به دست ما رسیده است. مناندر (۳۴۲-۲۹۱ پ.م.) که بیش از صد نمایشنامه پس از سال ۳۲۱ نوشته است، بدون شك مهمترین مؤلف کمدی نو شناخته می‌شود. از مناندر علاوه بر نمایشنامه‌ی بدقلق، که یک کمدی‌ی شخصیتها^(۲۰۱) است و درباره‌ی پیرمردی تندخوست، قسمتهای بلندى از نمایشنامه‌های حکمت^(۲۰۲)، دختری از ساموس^(۲۰۳) و دختر گیس پریده^(۲۰۴)، و قسمتهای کوتاهتری از حدود ۸۵ نمایشنامه‌ی دیگر باقی است. در سده‌ی چهارم، مناندر به خاطر شخصیت‌پردازهای متنوع و دلپذیر، سبک ساده و طبیعی، توانایی در ایجاد همدردی با شخصیتها، و نبوغش در

می‌شود و با قطعانی که توسط همسرایان از یکدیگر جدا می‌شوند، ادامه می‌یابد) از تراژدی گرفته شده است و از این نظر با کمدی کهنه تفاوت دارد، تفاوتی که بعضی منتقدان آن را نتیجه‌ی نفوذ اورپید می‌دانند. زیرا اورپید در این دوران به خاطر خلق عناصری، از جمله کودکان گمشده و صحنه‌های دیدار دوباره، بسیار تحسین شده است. قطعات همسرایى در کمدی نو معمولاً رابطه‌ی کمی با حوادث دارند. در بسیاری از نمایشنامه‌ها همسرایان تنها در میان‌برده‌های (اینترلود^(۲۰۳)) بین قطعات صحنه ظاهر می‌شوند. البته نمایشنامه‌های دیگری نیز هستند که همسرایان در طول نمایش مرتب ظاهر می‌شوند و نقش مؤثرتر و هموندتری (ارگانیک‌تری) با داستان دارند. کمدی نو همچنین لحنهای گوناگون را در هم می‌آمیزد، چرا که در بسیاری از نمایشنامه‌ها عناصر غم‌انگیز و اخلاقی، لحنی جدی به نمایشنامه تزریق می‌کنند. نمایشنامه‌های دیگر کمدی نو اساساً فارس‌اند. زبان کمدی نو زبان روزمره است اما محاوره‌ای نیست، زیرا گفتگو در کمدی نو در این زمان هنوز به نظم است.

شخصیتهای کمدی نو به تدریج قراردادی شدند و در چند تیپ (نوع) محدود ماندند. پولوکس^(۲۰۸) (واژه نگار یونانی در سده‌ی دوم بعد از میلاد) فهرست تپیهای کمدی نو را چنین می‌نویسد: ۹ مرد پیر، ۴ مرد جوان، ۷ برده، ۵ زن جوان، چندین سرباز، اوباش، و تپیهای دیگر. شرح پولوکس نشان می‌دهد که هر یک از تپیهای فرعی در این گروه بندی وسیع کیفیت صورتک و لباس مشخص خود را داشته است.

اگرچه نام ۶۴ نویسنده‌ی کمدی نو برای ما شناخته شده است، و حدود ۱۴۰۰ نمایش از این دست تهیه و اجرا شده، اما تنها یک اثر کامل — بدقلق^(۲۰۹) اثر

آریستوفان می‌باشند، که در هر دوی این نمایشنامه‌ها از ساتیرهای سیاسی و پاراباسیس^(۲۱۰) کمدی کهنه اثری نیست و نقش همسرایان در آنها به طرز چشم‌گیری کاهش یافته است. غیر از آریستوفان مشهورترین نویسندگان کمدی میانه آنتی‌فان^(۲۱۱)، آلكسیس^(۲۱۲)، آناکساندرید^(۲۱۳)، و اوبولوس^(۲۱۴) بوده‌اند.

کمدی نو با کمدی کهنه تفاوت فاحشی دارد. در کمدی نو، گرچه نویسندگان هنوز به موضوعهای اساطیری می‌پردازند، اما نوعاً مسائل خاص طبقه‌ی متوسط آتن را مطرح می‌کنند. کمدی نو برخلاف کمدی کهنه مسائل سیاسی و اجتماعی را کناری نهاده و بیشتر به کلیاتی درباره‌ی عشق، نگرانیهای مالی، و روابط خانوادگی می‌پردازد. کمدی نو سرانجام هم از نظر موقعیت و هم از نظر شیوه‌های دراماتیک بدل به تکرار مکررات می‌شود (هویتهای پنهان شخصیتها، تلاقی حوادث غیرمنتظره، و بازیابی هویت اصلی شخصیت در انتها). ماهی اصلی این شکل نمایشی اغلب برگرد مرد جوانی دور می‌زند که برخلاف میل پدر می‌خواهد با دختری ازدواج کند. دختر برده‌ای است که به سوی فحشارانده می‌شود، اما پس از کوششهای ناموفق کمیک برای فرو نشانیدن خشم پدر، سرانجام پسر جوان به آرزویش می‌رسد، و این هنگامی است که معلوم می‌شود آن دختر فرزند گمشده‌ی یک فرد ثروتمند آتنی است. همه‌ی بازی بر سوء تفاهمی استوار است، و هنگامی که سوء تفاهم مرتفع می‌شود، گره اصلی گشوده می‌گردد. البته کمدی نو منحصر به این خط داستانی نبوده، نمایشنامه‌های بسیاری نیز با شخصیت‌پردازی و یا براساس اسطوره بنا گردیده‌اند.

ساختمان کمدی نو (که با یک پیش درآمد آغاز

تصویر ۲۱.۲. (۵) صورکهای گوناگون کمدی نو در یونان باستان.



تئاتر آتن در سدهی چهارم پیش از میلاد

آتن در سراسر سدهی چهارم مرکز اصلی تئاتر یونان بود. اما در طول این سده، در جشنواره‌های دراماتیک یونان تغییرات زیادی حاصل شد. در دیونوسیای شهر، در اواخر سدهی چهارم مسابقاتی برای اجرای نمایشهای قدیمی برپا شد، که البته این نوع مسابقات در جشنواره‌ی لنایا راه نیافتند. محبوبیت روزافزون کمدی در مسابقات جشنواره‌ی دیونوسیای شهر، میدان رقابت را به بازیگران کمدی وانهاد و کاهش سرمایه‌های شخصی در میان آنها (میان سالهای ۳۱۷ و ۳۰۷) موجب شد تا کوره‌گوسها (تهیه‌کنندگان) از مسؤولیت تهیه‌ی نمایش طفره برونند. پس از این دوره بود که يك عضو رسمی ایالتی به نام اگونوتست^{۱۰۸} برای تهیه‌کنندگی‌ی کلیه‌ی نمایشهای تئاتری برگزیده شد.

در سدهی چهارم، همچنین تعداد حرفه‌ایها در تئاتر افزایش یافت. حدود سال ۳۵۰ خوانندگان و رقصگران حرفه‌ای، که هم در کمدی و هم در تراژدی نقش همسرایان را ایفا می‌کردند، جای اشخاص غیرحرفه‌ای در دوران پیش را گرفتند؛ آنها تحت تعلیم مربیان حرفه‌ای و کارآموده تمرین می‌کردند. بازیگری اهمیت بسیار کسب کرد و تا حدودی درام‌نویسی را تحت الشعاع قرار داد. در نتیجه حدود ۳۵۰ پیش از میلاد، قاعده‌ی حاکم بر مجریان تراژدی در دیونوسیای شهر تغییر یافت، و هر يك از سه بازیگر نقش اول اجازه یافت تنها در یکی از نمایشهای مسابقه ایفای نقش کند. بسیاری از بازیگران در حقیقت «ستاره» شدند، و آوازه‌ی بازیگران

اندیشه، فن بیان، موسیقی، و عناصر نمایشی. وی درباره‌ی وحدت عمل (حرکت)، محتمل بودن حادثه‌ها، ایجاب داستان، ویژگی‌ی قهرمان تراژدی، مسائل فن بیان، و بسیاری مباحث دیگر نظر می‌دهد. نظرات و تعاریف او هنوز هم منبع الهام و جدلند.

تئاتر هلنی

مورخان معمولاً بین عصر کلاسیک (حدود ۵۰۰ - ۳۳۶ پ.م.) و عصر هلنی (آغاز سلطه‌ی اسکندرکبیر) تمایزی قایل می‌شوند. بین سالهای ۳۳۶ و ۳۲۳ پیش از میلاد، اسکندر مقدونی امپراتوری ایران را به تسخیر در آورد و قلمرو خود را تا خاک هند و مصر امروزی گسترش داد. در هر نقطه‌ای که اسکندر شهری بنا کرد، فرهنگ و آموزشهای یونانی را نیز اشاعه داد. در نتیجه سرتاسر شرق مدیترانه تحت تأثیر تمدن هلنی قرار گرفت. آتن در دوره‌ی اسکندر همچنان مرکز اصلی فرهنگ باقی ماند، اما در سده‌ی سوم پیش از میلاد، با پرگامون (در آسیای صغیر) و بویژه با اسکندریه (در مصر) که به خاطر کتابخانه و مرکز تحقیقات ادبی‌اش پایتخت ادبیات یونانی شناخته می‌شد وارد رقابت گشت.

امپراتوری اسکندر پس از مرگش تجزیه شد، اما بخشهای اصلی آن تا هنگامی که روم بر آن مسلط شد توسط دیگران محفوظ ماند. خاک اصلی یونان در حقیقت صاحب استقلال مشروط شد، و یکپارچگی گذشته‌ی خود را از دست داد، به طوری که در مقابل سلطه‌ی روم ایستادگی چندانی نشان نداد، و در ۱۴۶

روزافزون غیر روحانی و دنیوی شد. با آنکه مراسم مذهبی و جشنواره‌ها ادامه یافتند، اما ایمان به سودمندی مذهب به طرزی جدی تحلیل رفت، و خدایان و اساطیر، با اندیشه‌های روشنفکرانه‌ی فیلسوفان بزرگ این عصر، و بیش از همه افلاطون (حدود ۴۲۹-۳۴۷) و ارسطو (۳۸۴-۳۲۲)، عینیتی بیرونی یافتند. در این دوران فیلسوفان همه‌ی جنبه‌های زندگی یونانی، از جمله تئاتر را تحت بررسی جدی قرار دادند. افلاطون ممیزی (سانسور) و نظارت دقیق دولت را بر تئاتر پیشنهاد کرد، زیرا از تأثیرات نیرومند آن بیم داشت. ارسطو در بسیاری از آثارش به تئاتر اشاره دارد، و مهمترین نظرات او که در فن شعر (حدود ۳۳۵-۳۲۳) منعکس شده، نخستین بررسی‌ی منتظمی است که درباره‌ی تئاتر به عمل آمده است. فصول اولیه‌ی فن شعر، علاوه بر مباحثی در باب تراژدی، حاوی قدیمی‌ترین تاریخ شکلهای دراماتیک می‌باشد. گفته می‌شود ارسطو برای تدوین این کتاب به همه‌ی نمایشنامه‌ها و صورت برندگان همه جشنواره‌ها رجوع کرده است. این منابع کارمایه‌ی اصلی اطلاعات مورخان بعدی تئاتر یونان و روم محسوب می‌شدند.

تأثیر ارسطو به ویژه در زمینه‌ی نقد نظری تئاتر بسیار عظیم بوده است، زیرا از سده‌ی ششم پیش از میلاد به بعد، که فن شعر ارسطو در سطح وسیعی شناخته شد، نظرات او در همه‌ی مباحث مربوط به تراژدی حجت بوده است. از آنجا که بسیاری از افکار ارسطو به سبک رازآمیزی نوشته شده‌اند، فن شعر را تفسیرهای گوناگونی کرده‌اند. لذا چنانچه فن شعر منبع يك سند تاریخی قرار بگیرد باید دقت زیادی در تفسیر آن به کار برد.

ارسطو در فن شعر توضیح می‌دهد که هر درامی از شش قسمت تشکیل یافته است: داستان، شخصیت،



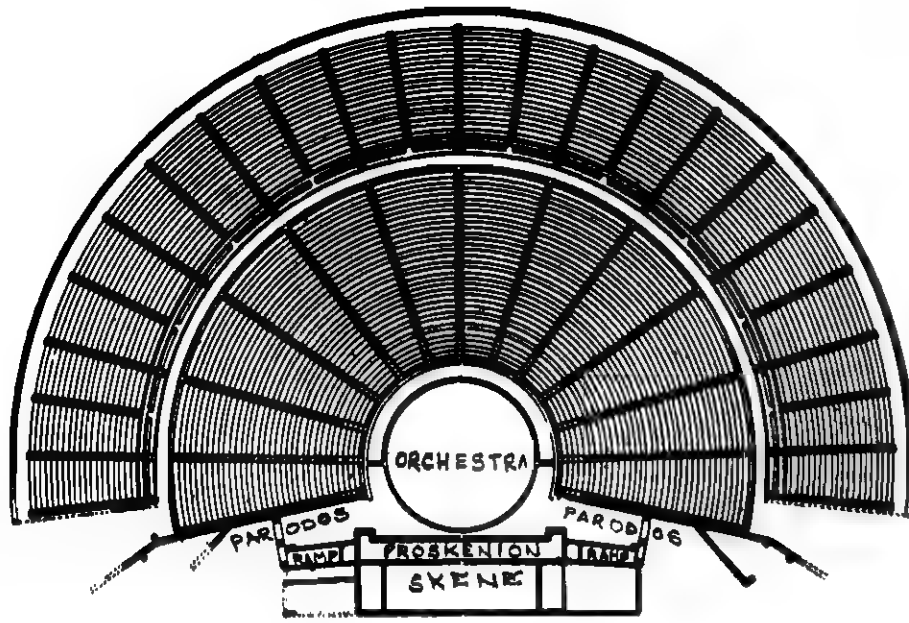
تصویر ۲. نقش برجسته‌ی متاندر در حالیکه صورتك جوانی را در دست گرفته است. بر روی میز صورتك يك زن و مرد نیز دیده می‌شود. موزه‌ی هنری‌ی پریستن.

مقام و منزلت خود را از دست داده بود، به صورت سنگی و دائمی خود در آمد. دائمی شدن ساختمان تئاتر بدون شك حائز اهمیت فراوانی است، چرا که بقایای باستانی همین تئاترهاست که مینای حدس و گمان تاریخی در مورد معماری تئاتر در سده‌ی پنجم قرار گرفته است. (و گمان غالب بر آن است که تئاتر سنگی به دست آمده شکل دائمی شده‌ی همان الگوهای موقتی گذشته است.) پس از سال ۳۰۰ آتن دیگر پیشاهنگ تحولات فرهنگی محسوب نمی‌شد، و ساختمان تئاترهای آن نیز دیگر قدیمی محسوب می‌شدند.

در سده‌ی چهارم، اندیشه‌ی یونانی به گونه‌ای

مشهوری همچون پلوس^(۱۰۹)، تشودوروس^(۱۱۰)، پتالوس^(۱۱۱)، ثئوپولموس^(۱۱۲)، آتسودوروس^(۱۱۳)، آریستودموس^(۱۱۴) و دیگران در سرتاسر خاک یونان گسترده شد. در سال ۳۰۰ پیش از میلاد، چنین بازیگران مشهوری تقریباً به همه جا سفر می‌کردند. در این دوران ستارگان چنان سلطه‌ای یافته بودند که درام‌نویسان ناگزیر متن خود را مطابق سلیقه و استعداد آنان تغییر می‌دادند و اغلب به نوشتن واژه‌های خوش صدا و با شکوه راداشته می‌شدند.

از شوخیهای روزگار این است که بنای تازه‌ی تئاتر دیونوسوس پس از ۳۲۵، یعنی هنگامی که تئاتر آتن



تصویر ۲۴۲. نقشه تئاتر در اپیدوروس. این تصویر صحنه‌های مرتفعی با یک ارکسترای کاملاً مدور را نشان می‌دهد که آمد و رفت به صحنه در آن از طریق سطوح شیب‌دار انجام می‌گرفت. چنین نقشه‌ای برای تئاتر هلنی غیرمعمول بود.

در اسکندریه بوده است. با گسترش تئاتر، هر شاخه‌ی اصلی از این سه شاخه، یک بخش فرعی نیز تأسیس کرد که مناطق زیر نفوذ خود را می‌پوشاند. هنگام برنامه‌ریزی یک جشنواره، مقامات شهر با نزدیکترین صنف در شهر قراردادی می‌بستند و وظایف هر طرف در قرارداد به دقت مشخص می‌شد. پس از مرگ اسکندر، دنیای هلنی به ایالات چندی تقسیم شد، و به علت اهمیت جشنواره‌ها، یک قرارداد بین‌المللی (یا بین‌ایالتی) به وجود آمد که مفاد آن امنیت اعضای صنفها را تضمین می‌کرد؛ و در بعضی موارد اجراکنندگان از مصونیت قضایی و معافیت از سربازی برخوردار می‌شدند. از آنجا که اجراکنندگان درام آزادانه به هر کجا سفر می‌کردند، گاه سفارت بین ایالات را نیز برعهده می‌گرفتند. از طرفی چون بازیگران نسبت به گذشته، از آزادیهای بیشتری برخوردار بودند، تا حدی مورد سوءظن

لباس، و همه‌ی افرادی بود که در تهیه‌ی نمایشها دست داشتند، یا در آن جشنواره سخنی می‌گفتند، یا شعری می‌سرودند. انواع دیگر سرگرمی سازان عامیانه در این صنف عضو نبودند.

چنانکه از نام صنف برمی‌آید، اجراکنندگان تئاتر، با آنکه در جشنواره‌های غیر دیونوسوسی نیز نمایش می‌دادند، ارتباط خود را بادیونوسوس حفظ کرده بودند. سرپرست این تشکیلات معمولاً یک راهب دیونوسوسی بود. این صنف دارای شاخه‌های فرعی نیز بود که هر یک مرکز ویژه‌ی خود را داشت. از سه شاخه‌ی اصلی این صنف بخش آتنی از همه قدیمی‌تر و مهم‌تر بود. شاخه‌ی دوم، صنف زمیان (۲۱۸) و ایسمین (۲۱۹) بود که مرکز آن در کورنت قرار داشت؛ و شاخه‌ی سوم، صنف ایونی و هلسپونتی بود که در تتوس (۲۲۰) در آسیای صغیر مستقر بود. شاید بتوان از شاخه‌ی چهارمی هم سراغ کرد که مرکز آن

پیش از میلاد یکی از ایالات امپراتوری روم قلمداد می‌شد.

در عصر هلنی تئاتر شاهد دگرگونیهای زیادی بود، از جمله اسکندر یک سلسله جشنواره‌های پیروزی تأسیس کرد، که گفته‌اند در یکی از این جشنواره‌ها ۳۰۰۰ نمایشگر از سرتاسر قلمرو امپراتوری یونان گرد هم آمدند. بجز آن، مناسبتهایی که در آنها نمایش اجرا می‌شد فزونی یافت؛ بخصوص هنگامی که سلاطین پرستش خویش را به عنوان یکی از خدایان طلب کردند و جشنواره‌هایی در بزرگداشت خویشتن بر پا داشتند. سرانجام، نمایشها از انحصار جشنواره‌های دیونوسیا به درآمدند.

گسترش سریع تعداد جشنواره‌ها، نیاز به مجریان

کار کشته را افزایش داد و شاید از همین رو بود که تئاتر هلنی تقریباً به کلی حرفه‌ای شد. قدم اصلی در این راه هنگامی برداشته شد که صنف اجراکنندگان تئاتر، که گاه به نام «هنرمندان دیونوسوس» خوانده می‌شد، تأسیس گردید. اگرچه تاریخ دقیق تشکیل این صنف معلوم نیست، اما قطعی است که این صنف در ۲۷۷ پیش از میلاد فعال بوده است، زیرا فرمان رسمی و قانونی آن متعلق به این سال است. این صنف تا دوران مسیحیت به کار خود ادامه داد.

صنف هنرمندان دیونوسوس شامل شاعران (درام‌نویسان، حماسه‌سرایان، و تصنیف‌سازان)، بازیگران (تراژدی، کمدی، و ساتیر)، خطیبان، همسرایان، مربیان، نوازندگان، طراحان و سازندگان

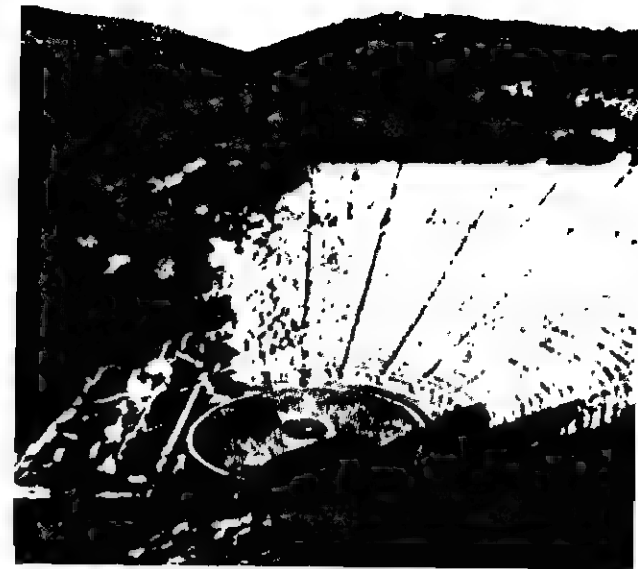
تصویر ۲۴۳. بازسازی تئاتر دیونوسوس، چنان که در زمان لوکورگوس در اواخر سده‌ی چهارم پیش از میلاد برپا بوده است.



برخی دیگر برای ورود به ارکسترا، پله‌هایی در انتهای صحنه در نظر گرفته شده بود؛ همچنین در تئاترهای دیگر تنها از طرف اتاق صحنه وارد آن می‌شدند. لبه‌ی جلوی صحنه روی پروسکینون (۱۳۱۱) (نمای جلوی طبقه اول) استوار می‌شد، در حالی که اپیسکینون (۱۳۱۰) (نمایا جلوخان جلوی طبقه دوم) در قسمت عقب صحنه ساخته می‌شد. معمولاً این دو نما یا دیواره‌های جلوی صحنه ارتفاع تقریباً مساوی داشتند. در بعضی تئاترها لبه‌ی پروسکینون حدود یک متر از گردی حاشیه‌ی ارکسترا را می‌پوشاند، اما در بعضی دیگر ارکسترا دایره‌ای کامل بود. جایگاه تماشاگران تغییرات مهمی نکرد، اما گنجایش تئاترها تغییر یافت. تئاتر اوروپوس ۳۰۰۰ و تئاتر افه‌سوس ۲۵۰۰۰ نفر ظرفیت داشته است.



تصویر ۴۶.۲: تئاتر هلنی در ایرانیا، تصویر بالا بکی
ارصورت‌های اولیهی ساختمان تئاتر، و تصویر پایین
صورت تکامل یافتهی يك صحنه‌ی هلنی را نشان
می‌دهد، که تیروماتا خوانده می‌شده



صبر ۲ تا ۳ ساله یک نوجوانی در مدرسه ای که
مجموعه ای از نوجوانان است که در مدرسه
نمایی از یک نوجوان در مدرسه ای که
نمایی از یک نوجوان در مدرسه ای که

اولین تئاترهای هلنی می‌شناسند، اما اسناد به دست آمده به حد ناامیدکننده‌ای متناقضند؛ نخست از آنرو که باستانشناسان در مورد تاریخ دقیق بناها و زمان بازسازی یا تکمیل آنها توافق ندارند، و ما می‌دانیم که این تئاترها در دورانهای مختلف بارها تعمیر یا بازسازی شده‌اند. شرح جزئیات این اختلافها از حوصله‌ی بحث ما خارج است؛ تنها یادآوری می‌کنیم که صورت اصلی‌ی ساختمان تئاتر هلنی احتمالاً در ۳۰۰ پیش از میلاد به وجود آمد، و در طول ۱۵۰ سال تحول و تکامل یافت. آنچه برای همه مسلم است این است که ساختمان و صورت نهایی تئاتر هلنی در ۱۵۰ پیش از میلاد کاملاً توسعه یافته بوده است.

مهمترین نوآوری سبک هلنی در ساختمان تئاتر، ایجاد صحنه‌های مرتفع بود که از ۲/۵ تا ۴ متر ارتفاع، و گاه تا ۴۲ متر درازا داشتند، و عمق آنها از ۲ تا ۴/۵ متر بود. چون در این تئاترها پاراسکینیا (παρασκήνιά) (بالهای صحنه یا چپ و راست صحنه) حذف شده بود، سکوی دراز و باریک صحنه از هر دو طرف باز بود. در بعضی از این تئاترها، سرایشییی ورود به صحنه، به موازات پارودوسها (درهای ورودی) تا صحنه ادامه می‌یافت؛ در

مردم نیز قرار می گرفتند. ارسطو در سده ی چهارم از خود می پرسد، چرا بازیگران عموماً ایس قدر «بدنام» و «ناپرهیزگارند»، و سؤالاتی از این دست در منابع آن دوران فراوان است.

معماری تئاتر نیز در این دوران تغییرات چشمگیری یافت. در فاصله‌ی واسطه‌ی سده‌ی چهارم تا سده‌ی اول پیش از میلاد يك نوع ساختمان تئاتری، کاملاً متمایز از تئاتر دیونوسوس، شكل گرفت. این نوع تئاتر عموماً به نام تئاتر هلنی (برای متمایز شدن از تئاتر آتنی) خوانده می‌شد. نمونه‌های مهم این نوع تئاترها در پریس^(۱۲۹۱)، اوروپوس^(۱۲۹۲)، افه‌سوس^(۱۲۹۳)، دلسوس^(۱۲۹۴)، ایپداروس^(۱۲۹۵)، اونیا^(۱۲۹۶)، سی‌سیون^(۱۲۹۷)، پرگامون، کورنت، و اسکندریه ساخته شدند.

با آنکه صورت اصلی تئاتر هلنی برای ما تا حد قابل قبولی روشن است، اما تاریخ شروع و محل خاستگاه آن را نمی‌دانیم. پاره‌ای از محققان بر این عقیده‌اند که تغییرات قطعی و نهایی نقشه‌ی تئاتر آتنی در سده‌ی چهارم پیش از میلاد به وجود آمد، اما برخی دیگر تاریخ آغاز آن را سده‌ی دوم پیش از میلاد می‌دانند. تئاترهای موجود در برین، ابیداروس، و اسکندریه را

ساختمانی بود که دیگر کاربرد لازمی نداشت؟ پاسخهای مثبت و منفی فراوانی به این سؤالات داده شده، که هیچیک از آنها را نمی‌توان با اطمینان پذیرفت.

در باره‌ی ساختمان صحنه مسائل متعددی وجود دارد. مثلاً در شکل‌های اولیه‌ی تئاترهای هلنی، پروسکینون از ستون‌هایی که حدود یک متر از هم فاصله داشتند، ساخته می‌شد؛ این ستونها سوراخهایی داشتند تا بتوان پیناکسها (دیواره‌های رنگ شده) را بر ستونها نصب کرد. اما در بسیاری از تئاترهایی که بعد از سده‌ی دوم پیش از میلاد ساخته شده بودند ستونها سوراخ نداشتند؛ بر این اساس، بعضی از مورخان به این نتیجه رسیده‌اند: هنگامی که لازم بود نمایش در ارکسترا اجرا شود، یک پس‌زمینه‌ی دکور (مثلاً یک منظره) بر ستونها نصب می‌شد؛ چنانکه بعدها وقتی همه‌ی بازی به داخل صحنه منتقل شد، پروسکینون تنها یک نمای خالی ستون دار باقی ماند، زیرا وجود پیناکس به عنوان پس‌زمینه‌ی ارکسترا ضرورت خود را از دست داد.

با گذشت زمان نمای طبقه‌ی دوم نیز مشمول تغییراتی گشت. در سده‌ی دوم پیش از میلاد، اپیسکینون، که در آغاز دو یا سه در داشت، تبدیل به یک سلسله ورودیهای وسیع (با تیروماتا^(۳۱)) گردید، که تعداد آنها بین یک تا هفت عدد بود. این تیروماتاها که هر یک حدود ۳ تا ۴ متر عرض و تا جایی که سقف اجازه می‌داد ارتفاع داشتند توسط پایه‌های باریک و عمودی از یکدیگر جدا می‌شدند؛ لذا، در طبقه‌ی بالا اکنون یک پیش‌صحنه‌ی دراز و کم عمق به وجود آمده بود، که در پشت آنها صحنه‌هایی به همان عمق وجود داشت.

این تغییر نشان‌دهنده‌ی کاهش نقش همسرایان و کاربرد روزافزون سکوی مرتفع برای بازی است.

پاره‌ای از محققان همچنین اظهار کرده‌اند که تیروماتا از آنرو به وجود آمد، تا امکان تصویربرداری بیشتری در دکور صحنه بدهد، و نتیجه گرفته‌اند که هر یک از این صحنه‌ها (یا ورودیها) یک پروسینوم^(۳۲) کوچک بودند که در هر یک از آنها امکان برپا کردن یک دکور وجود داشت. این نظر (مانند نظرهای دیگر درباره‌ی تیروماتا) کلاً بر حدس و گمان استوار است.

ویتروویوس، که در سده‌ی اول پیش از میلاد درباره‌ی تئاتر یونان نوشته، توضیح می‌دهد که نمای صحنه، فضایی برای پریاکتوا (دکورهای منشوری) ایجاد می‌کند. این گفته بدان معنا است که در صحنه‌های تیروماتا نیز پریاکتوا وجود داشته است. وی همچنین توضیح می‌دهد که سه نوع پس‌زمینه به کار می‌رفته؛ یکی برای تراژدی، یکی برای کمدی، و یکی برای نمایش ساتیر. برخی از مورخان از این گفته چنین نتیجه می‌گیرند که بنابراین دکورهای واقع‌گرایانه یا روایی، در آن دوران مرسوم بوده است، و عده‌ای برآنند که منظور ویتروویوس پس‌زمینه‌های قراردادی بوده است.

لباس و صورتک نمایشهای تراژدی پس از سده‌ی پنجم به طرز نمایانی تغییر یافت. هر چند مراحل تاریخی این تغییرات را نمی‌توان معین کرد، اما برای ما روشن است که در سده‌ی اول پیش از میلاد بازیگران تراژدی بوتینهایی با تخت مرتفع (کوتورنوا^(۳۳)) به پا می‌کردند، و گیسوی مصنوعی یا کلاه (اونکوس^(۳۴)) بر سر نهاده، و همه با ظاهری غلو شده و بزرگ‌نمایی در صحنه ظاهر می‌شدند. شکل صورتکها نیز اغراق شده و بزرگ بود، به سخن دیگر لباس بازیگر تراژدی در این دوران بر حجم و بزرگتر از واقعیت، و نمای ظاهری او به صورتی قراردادی، تحریف شده و غیرواقعی می‌نمود. پولوکس

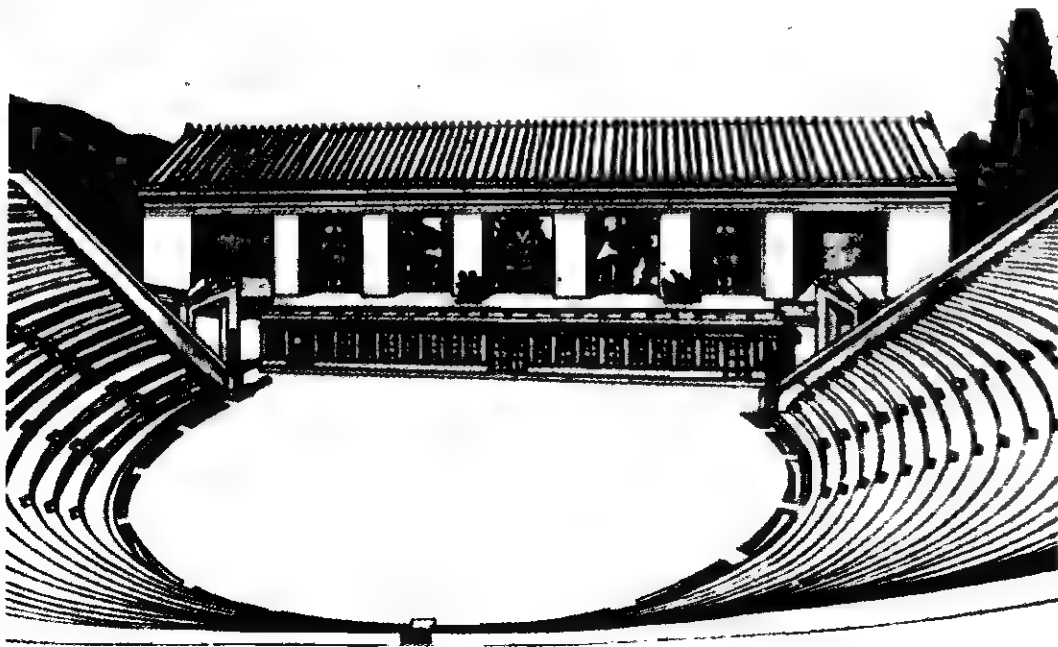
(نویسنده‌ی سده‌ی دوم میلادی) فهرست ۲۸ صورتک را برای شخصیت‌های تراژدی نام می‌برد: ۶ پیرمرد، ۸ مرد جوان، ۸ زن، و ۶ خدمتکار؛ علاوه بر آن وی به چند صورتک غیرمعمول اشاره می‌کند، مثل صورتک آرگوس^(۳۵) که بر طبق اساطیر چشمهای فراوانی داشته است.

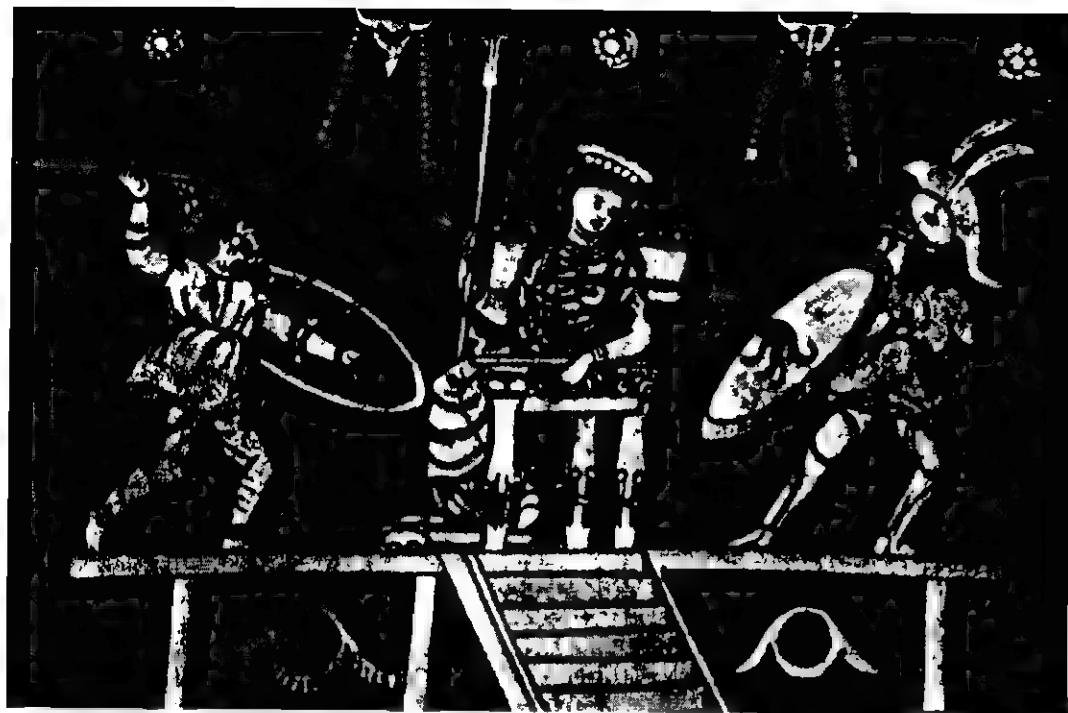
در کمدی نو، هر چند لباس تا حدی قراردادی بود، اما به لباس مردم کوچه و بازار نزدیکتر بود. لباس معمول در کمدی نو اکسومیس^(۳۶) بود (یعنی پیراهن بلند و سفیدی که در سمت چپ آن شکافی داشت). بر روی

این پیراهن یک هیماسیون (جُبه) می‌پوشیدند؛ رنگ جبه‌ی مردان مسن متعلق به خانواده‌های بزرگ به رنگ بنفش، و جبه‌ی اشخاص عادی سیاه یا خاکستری بود. برده‌ها پیراهن کوتاه و سفیدی بر روی اکسومیس خود می‌پوشیدند. لباس زنان پیر به رنگ سبز یا آبی روشن، و لباس راهبه‌ها و زنان جوان سفید بود.

پولوکس همچنین فهرست ۴۴ صورتک از کمدی نو را چنین شرح می‌دهد: ۹ صورتک برای مردان پیر، ۴ صورتک برای مردان جوان، بردگان ۷ صورتک، زنان پیر ۳ صورتک، زنان جوان ۵ صورتک، فواحش ۷ صورتک،

تصویر ۴۷.۲. بازسازی یک تئاتر هلنی در افه‌سوس. به تیروماتا که هر یک به صورت یک صحنه‌ی بروسینوم کوچک درآمده‌اند توجه شود





تصویر ۴۹.۲. صحنه‌ای از گلدانهای فلیاکس متعلق به سده‌ی چهارم پیش از میلاد. ایوان، پله‌ها، صحنه‌ی مرتفع، و لباسها قابل توجه‌اند.

نمایش میم در یونان

امروزه رسم بر آن است که تئاتر یونان را، تقریباً همواره، در چارچوب نمایشهای تراژدی و کمدی، و در جشنواره‌هایی رسمی بررسی کنند. اما پیداست پیش از این جشنواره‌ها فعالیتهای گسترده‌ی تئاتری وجود داشته است که از ارزش کمتری برخوردار بوده‌اند. ما از این گونه نمایشها خیلی کم می‌دانیم، زیرا جزء جشنواره‌های رسمی نبوده‌اند، از اینرو منابع بسیار اندکی در باره‌ی آنها به دست ما رسیده است.

همه‌ی انواع سرگرمیها را معمولاً تحت نام «میم» جمع می‌بندند. اصطلاح میم معمولاً بدون تمایز هم به نوشته‌ها و هم به اجراها اطلاق می‌شد. میم شامل

نمایشهای کوتاه، رقصهای روایی، تقلید جانوران و پرندگان، آواز، آکروبات، شعبده بازی، و غیره است. گروههای کوچک میم در سده پنجم در میهمانیها و مناسبتهای دیگر نمایش می‌دادند، لذا می‌توان گفت میم احتمالاً اولین نوع نمایش حرفه‌ای است که صرفاً برای سرگرمی به وجود آمد؛ گروه اجراکنندگان میم اولین گروهی بودند که زنان را در نمایشهای خود شرکت دادند. نمایش میم ظاهراً در سده‌ی ششم پیش از میلاد از مگار برخاسته است. مستعمرات یونان در جنوب ایتالیا و سیسیل در سده‌ی پنجم علاقه‌ی زیادی به این نمایشها داشتند، اما این گونه نمایشها تا دوره‌ی هلنی، در حوالی شرق مدیترانه شکوفا نشدند. بعد از ۳۰۰ پیش از میلاد اجراکنندگان میم به طور روزافزونی در جشنواره‌ها ظاهر

گلدیاتیوری ترتیب داده شد. برای این کار دور ارکسترا به وسیله‌ی سنگ نرده کشی می‌شد. حدود سده‌ی چهارم میلادی نرده‌های سنگی را بندکشی کردند تا بتوان در آن آب ریخت و نمایشهای آبی اجرا کرد.

اینکه مسابقات دراماتیک در آتن دقیقاً در چه تاریخی از میان رفت به دقت روشن نیست. بایگانی‌ی دیونوسیای شهر تا سده‌ی اول میلادی فعال بوده است؛ اما بایگانیهای لنایا تنها تا ۱۵۰ پیش از میلاد قابل پیگیری‌اند. پیداست مسابقات تئاتری تا مدتها پس از تاریخی که مدارك نشان می‌دهند ادامه داشته است. تئاتر دیونوسوس حداقل تا سده‌ی چهارم میلادی، و شاید بیشتر، برای نمایشهای گوناگون مورد استفاده بوده است. بدین ترتیب تاریخ درخشان تئاتر یونان به پایان رسید؛ تئاتری که هزار سال تمام دوام آورد و کمتر تئاتری ادعای برابری با آن را داشته است.



خدمه ۲ صورتك، روستایی ۱ صورتك، سربازان ۲ صورتك، اوباش ۳ صورتك، و يك صورتك برای چاپلوس؛ چنین به نظر می‌رسد که تیههای کمدی تا حد قابل ملاحظه‌ای فراوانتر و متنوع‌تر از تیههای تراژدی بودند. اکثر صورتكها ظاهری واقعگرایانه داشتند، و تنها برخی، از جمله صورتك بردگان، پیرمردان، و شخصیتهای مضحك حالت کاریکاتور داشتند. رنگ مو نیز تا حدی قراردادی بود، مثلاً اکثر بردگان موی سرخ، و درباریان و نجبا موی زرد داشتند.

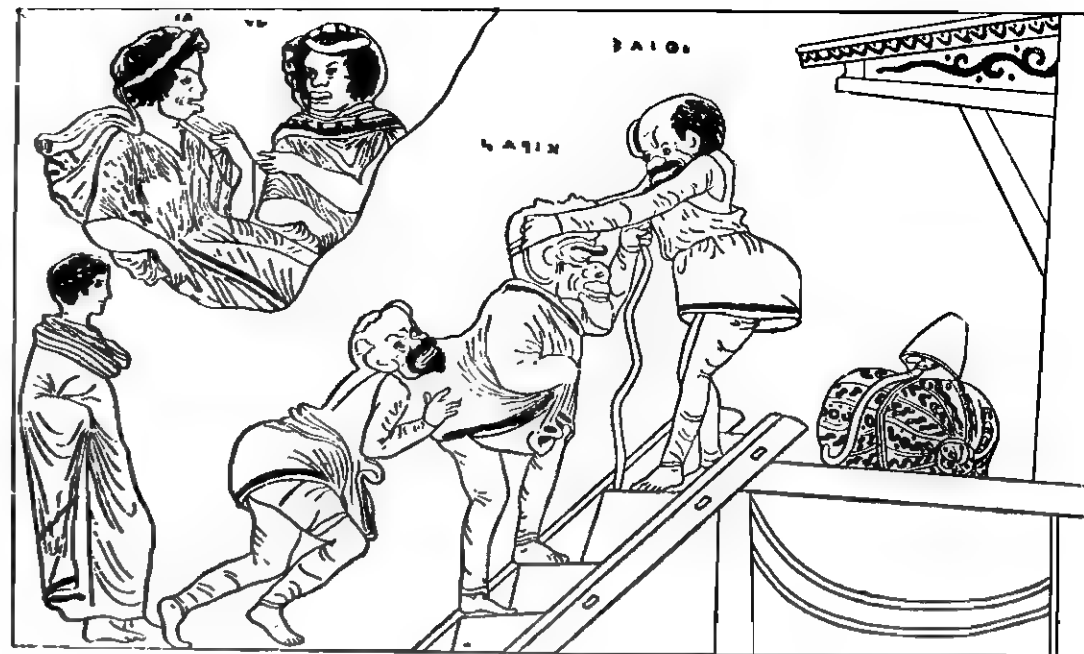
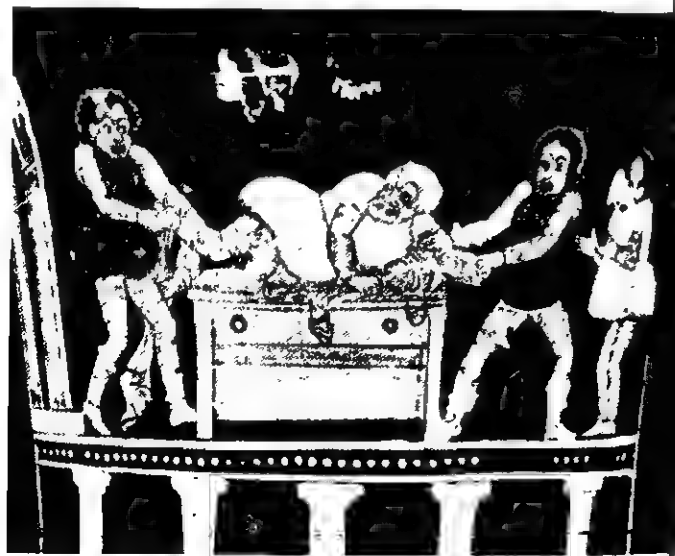
اگرچه تئاتر یونان تا سال ۵۰۰ میلادی به حیات خود ادامه داد، اما خلاقیت و سرزندگی آن پس از سده‌ی اول پیش از میلاد رو به افول نهاد. در آغاز سده‌ی دوم پیش از میلاد، رومیها کم کم بر سراسر شرق مدیترانه تسلط یافتند، و با آنکه آرمانهای یونانی مدتها ایستادگی نشان دادند، اما معیارهای رومی سرانجام آنها را به زیر کشیدند. پس از سده‌ی اول میلادی، اکثر تئاترها مطابق سلیقه‌ی معماری رومی تغییر شکل یافتند. این ساختمانهای تکامل یافته و دوباره سازی شده، معمولاً یونانی - رومی نامیده می‌شوند، زیرا ویژگیهای هر دو فرهنگ را در خود دارند. در قلمرو یونان همچنین تئاترهای خالص رومی بسیاری بنا شده بود.

تئاتر آتن نیز با آنکه مقاومت زیادی به خرج داد از این تغییر و تحولات مصون نماند. تئاتر دیونوسوس صورت کلاسیک خود را تا زمانی بین سده‌ی اول و دوم پیش از میلاد حفظ نمود، اما در این هنگام ناچار به پیروی از الگوی هلنی گشت. تغییرات اساسی دیگر در سده‌ی اول میلادی رخ داد، یعنی موقعی که صحنه تا قسمتی از ارکسترا پیش آمد تا به سلیقه‌ی رومی نزدیکتر گردد، و پس از این دوران بود که در ارکسترا مسابقات

صحنه‌های موقتی قابلیت حمل و برابری در گروه‌های سیار را داشته‌اند؛ و عده‌ای بعکس معتقدند این گلدانها، صحنه‌ی تئاترهای دائمی را مجسم می‌کنند که در این نقاشیها به علت کمبود جا و فضای محدود ساده شده‌اند.

گذشته از تفاسیر گوناگونی که بر نقش گلدانها وارد است، برای ما روشن است که این نوع تئاتر در جنوب ایتالیا شکوفا شده بود. زیرا در آنجا بود که رومیها، در سده‌ی سوم پیش از میلاد، برای اولین بار با فرهنگ یونانی روبرو شدند. پس از این زمان، مطالعه‌ی تاریخی ما متوجه روم می‌شود؛ جایی که شکل و اجرای تئاتر را از یونان گرفت و دگرگون ساخت. تئاتر از طریق روم بار دیگر به نقاط دیگر و دورانهای دیگر منتقل شد، ولی باید همواره به خاطر داشت که تئاتر یونان در دوران روم به حیات خود ادامه داده است.

تصویر ۵۱۲ (۵) بر روی یکی از صحنه‌های فلیاکس، یا سونه‌ی نگهدارنده، کاریوس می‌کوسد اموال خود را از دست دردی برده‌اند تئاتر رومی از دل چنین صحنه‌هایی رسد کرد



تصویر ۵۰۲. صحنه‌ای از گلدانهای فلیاکس، متعلق به سده‌ی چهارم پیش از میلاد.

با آنکه میم در سرتاسر حوزه‌ی هلنی محبوبیت داشت، اما مورخان بیشتر به فلیاکس توجه نشان داده‌اند، زیرا نقش يك سلسله از گلدانهای متعلق به جنوب ایتالیا مدتی اشتباهاً به صحنه‌های فلیاکس نسبت داده می‌شد. اکنون تاریخ این گلدانها را بین ۴۰۰ تا ۳۲۵ پیش از میلاد تعیین کرده‌اند، و این زمان صد سال پیش از تاریخی است که نمایشنامه‌های فلیاکس نوشته شده است. به هر حال آنها را هنوز گلدانهای فلیاکس می‌خوانند. از طرفی ارتباط نقش این گلدانها با نمایشهای میم مسلم نیست (صحنه‌هایی که در نقش این گلدانها هست احتمالاً متعلق به کمیدی کهنه یا کمیدی میانه است). شخصیت‌های میم لباسهای چسبان نازک، قبای کوتاه، و فالوس در بر می‌کردند. موضوع این نمایشها از هجو اساطیر (که ماجراهای هرکول^{۳۳۱} بهترین آنهاست) تا زندگی روزمره را در برمی‌گرفت. عشقبازی، پرخوری، کنک کاری، دله-

شدند، ولی هرگز به عضویت صنف هنرمندان دیونوسوس در نیامدند. گرایش روزافزون به میم به حدی می‌رسد که حدود ۳۰۰-۲۵۰ پیش از میلاد در اسکندریه و جنوب ایتالیا مدرسه‌ای به نام مدرسه‌ی «نویسندگان ادبیات میم» تأسیس شد. هشت نمایش کوتاه از هروداس^{۳۳۲}، که در نیمه‌ی اول سده‌ی سوم در اسکندریه می‌زیست، به دست ما رسیده است که اکثراً کوتاه (کمتر از ۱۰۰ سطر) و نسبتاً لطیف و ماهرانه نوشته شده‌اند و دارای صحنه‌هایی واقع‌گرایانه از زندگی روزمره‌ی مردم آن روزگار هستند. در جنوب ایتالیا میم را فلیاکس^{۳۳۱} می‌خواندند. گفته می‌شود رینتون^{۳۳۰} که در نیمه‌ی اول سده‌ی سوم در تارنتوم^{۳۳۳} زندگی می‌کرد آن را قاعده بندی و تنظیم کرده است. از ۳۸ نمایش میم که به او نسبت می‌دهند، تنها تکه‌های معدودی به جا مانده‌اند که اکثراً هیلاروتر اگویا^{۳۳۲} (تراژدی)، یا در هجو تراژدی هستند.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

یکی از رایج‌ترین راه‌های بررسی تئاتر یونان بررسی‌های باستان‌شناسی است، که از طریق مطالعه‌ی منظم بقایای معماری، منابع نوشتاری، پیکره‌ها، نقاشی‌های روی گلدان، و اشکال دیگر هنرهای تزئینی صورت می‌گیرد. در باره‌ی سهم باستان‌شناسی در دانش امروز ما بر تمدن‌های باستانی گفته‌اند: «کشف و بازیابی این قطعات فراموش شده از تاریخ انسان، عمل حیرت‌آوری است... همان قدر عجیب که سفر به کوه‌ی ماه... در نتیجه... نسل ما نسبت به نسل خیالپرداز اجدادمان به گذشته‌های دور آگاهی بیشتری دارد.»

حفاری‌های باستان‌شناسی در یونان به طور جدی حوالی سال ۱۸۷۰ آغاز شد، اما و. دورپ‌فلد (۱۹۴۴) برای نخستین بار مطالعه‌ی گسترده‌ی تئاتر دیونوسوس را در ۱۸۸۶ شروع کرد. از آن زمان تا به امروز تئاترهای بسیار دیگری نیز از دل خاک به در آمده، و اکثر چیزهایی که ما قبلاً نمی‌دانستیم، بویژه ابعاد ساختمان‌های تئاتر در یونان، برای ما روشن شده است. پیداست اطلاعات موجود هنوز به ما اجازه نمی‌دهند که شکل قطعی اسکین را بدانیم (تصاویری که در کتابها از اسکین چاپ شده‌اند همگی براساس حدس و گمان بازسازی شده‌اند). بسیاری از قطعات مربوط به بنای تئاترها بدون شک معدوم شده‌اند، چرا که ساختمان‌هایی که در دوران بعد

ساخته شدند، غالباً با استفاده از سنگ‌ها و مصالح تئاترهای پیشین بنا گردیدند، و آنچه بر جای مانده قطعاتی شکسته و پراکنده است. دوباره سازهایی تئاترها، برای ما مشکلات فراوانی از نقطه نظر تاریخ‌گذاری و شناخت شکل بنای هر دوره ایجاد کرده است. به زعم همه‌ی موانع، دقیق‌ترین اطلاعاتی را که ما اکنون درباره‌ی ساختمان تئاتر در یونان داریم مدیون باستان‌شناسی است. (بهترین کتاب موجزی که درباره‌ی تئاتر دیونوسوس به زبان انگلیسی وجود دارد کتاب ا.و. پیکارد به نام تئاتر دیونوسوس در آتن (۱۹۵۵) است). باید گفت هنوز کار باستان‌شناسان در این باب به سامان نرسیده، و هنوز بسیاری از نقاط حفاری زیادی نشده‌اند. شاید جنجالی‌ترین کاربرد باستان‌شناسی برای تاریخ تئاتر بررسی‌هایی باشد که بر نقش هزاران گلدان به دست آمده از یونان باستان صورت گرفته است (اکثر آنچه که محققان مطالعه کرده‌اند در کتاب تاریخ تئاتر یونان و روم اثر مارگارت بی. بر (۱۹۴۴) به چاپ رسیده است). نقش گلدانها، کلی‌ترین تصاویری هستند که از صحنه‌های اساطیری و زندگی روزمره ضبط شده‌اند. این نقوش را همچنین می‌توان به آسانی سوءتعبیر کرد. بعضی از محققان هر گلدانی را که روی آن نقشی وجود داشته باشد که به موضوع درام‌های موجود مربوط باشد، یا

صحنه‌ای که در آن صورتکها، نوازندگان فلوت، یا آیینها نشان شده باشند به عنوان مدرک معتبر تئاتری می‌پذیرند. این گونه گمان زنی به شدت مورد تردید است، چرا که یونانیان از صورتک، رقص، و موسیقی در خارج از تئاتر نیز استفاده‌های فراوان می‌کردند. از طرفی اساطیر مورد استفاده‌ی درام‌نویسان، در آن دوران، برای همه کس از جمله نقاشان گلدانها نیز شناخته بوده است، لذا نقاشان گلدانها نیز به سادگی قادر بودند همان موضوعاتی را که درام‌نویسان به کار می‌بردند، بدون توجه به تئاتر، به کار گیرند. اما درعین حال گلدان‌هایی به دست آمده که بدون تردید از صحنه‌های تئاتری اقتباس شده‌اند. این نمونه‌ها بسیار اندک، اما برای ما بسیار مفیدند.

صنایع دستی یونان شاید بیش از هر چیز دیگر بتواند ما را در فهم سبک حاکم بردانش تصویری یونان یاری رساند، و تغییرات و تحولات این تصاویر، ما را در تجسم اجراهای تئاتری، بدان گونه که بوده، کمک فراوانی کرده‌اند.

یکی از مسائلی که محققان همواره با آن روبرو هستند تشخیص درجه‌ی اعتماد منابع موجود است. آنان مجبورند خود را به يك شك منطقی عادت دهند، و دراین راه پرسشهایی از این گونه طرح کنند: چه ارتباطی بین مؤلف مورد نظر با واقعه‌ای که گزارش می‌کند وجود دارد؟ آیا او شاهدی عینی بوده است؟ اگر چنین است او چه نقشی در آن واقعه داشته است؟ (آیا دلیلی وجود نداشته که او را در شرح جزئیات منحرف سازد تا از سرزنش مصون بماند، یا امتیازی کسب کند؟) اگر شاهد عینی نبوده، گزارش او بر چه مبنایی بوده است؟ بین واقعه و شرح آن چه مدت فاصله بوده است؟ (زمان، خود در

خاطرات و دریافت‌های انسان اثر می‌گذارد). آیا این گزارش را منابع دیگر تأیید یا تکذیب کرده‌اند؟

تشخیص درجه‌ی اعتماد منابع موجود درباره‌ی تئاتر یونان، مسلماً مشکل است. غالب منابع مورد استفاده ما از وقایع یونان، صدها سال پس از وقوع آنها تهیه شده‌اند. گاهی گزارشها منابع خود را ذکر می‌کنند، اما اغلب نمی‌دانیم گزارشگران چقدر به منابع خود وفادار بوده‌اند، یا خود آن منابع بر چه مدارکی استوار بوده‌اند. در فقدان مدارکی که نزدیکتر به اصل واقعه باشند، مورخان به هر حال ناچارند به همان منابع اتکا یا اعتماد کنند، و حتی از داشتن آن منابع سپاسگزار هم باشند. تاریخ نگاری درباره‌ی تئاتر یونان، چیزی شبیه چیدن موزاییک‌هایی (۱۹۷۷) است که قطعات زیادی از آن مفقود شده باشد: مورخان آنچه را که از «موزاییکها» مانده سرهم می‌کنند، و کمبودها را (تا حد ممکن و منطقی) از خود می‌سازند. در نتیجه با آنکه طرح کلی تاریخ تئاتر یونان به صورتی منطقی روشن است اما به بسیاری از جزئیات آن نمی‌توان یقین حاصل کرد.

يك نمونه‌ی خوب از مدارک مورد استفاده‌ی مورخان دیپ‌نوسوفیست (۱۹۲۸) است که توسط آنتائوس (۱۹۴۹) حدود سال ۲۰۰ میلادی در مصر تهیه شده است. در قطعات زیر، آنتائوس درباره‌ی یونان ۶۰۰ سال پیش از خود مطالبی می‌نویسد، و بسیاری از اظهارات او تناقضی با سایر گزارشها ندارند. از کتاب او به قدری نقل قول شده است که آن را به صورت حقیقتی غیرقابل انکار در آورده است، در حالی که درستی گزارشهای او جای تأمل دارد. توجه بدین نکته جالب است که آنتائوس در گزارش خود به شاهده‌ی به نام شاملئون (۱۵) اعتماد نمی‌کند، اما هرگز ذکر نمی‌کند که چرا شاملئون قابل

اعتماد نیست، درحالی که خود انتظار دارد دیگران به او اعتماد کنند.

سوفوکل علاوه بر آنکه شخصاً از نظر زیبایی در حد متعال بود، در رقص و موسیقی نیز آزموده بود. وی در نوجوانی تحت تعلیم لامپروس^(۲۵۱) قرار گرفته بود...؛ و هنگام نمایش تامیریس، خود چنگ می‌نواخت؛ سوفوکل همچنین در نمایش نوسیکا می‌رقصید....

اما اشیل نه تنها مبدع لباسهای زیبا و باشکوه بود، بلکه در جشنواره‌های مقدس، مورد تقلید گاهنان^(۲۵۲) و مشعلداران قرار می‌گرفت. وی حرکات بسیاری را در رقص ابداع کرده و آنها را به رقصگران دیگر

آموخت. شامالئون می‌گوید اشیل نخستین کسی بود که حرکت همسرایان را بدون طلب یاری از مربیان رقص تنظیم کرد، و حالات و حرکات رقصگران را شخصاً طراحی و تنظیم می‌کرد؛ روی هم رفته تنظیم و تدوین همه‌ی تراژدیهایش را خود برعهده داشت. وی همچنین بازیگر ماهری در نمایشنامه‌های خود بود... اگر به قول شامالئون اعتماد کنیم، اشیل هنگام نوشتن تراژدیهایش مست بوده است. از همین روست که سوفوکل وی را سرزنش می‌کند، و می‌گوید اشیل حتی هنگامی که کار درستی انجام می‌داد خود نمی‌دانست چه می‌کند.

آنتائوس، دیپنوسوفیست، یا خیالست فرزادگان، ترجمه‌ی س. د. یونج Yonge، در سه جلد (لندن: ه. ج. بن Bohn، ۱۸۵۴) کتاب اول، فصلهای ۳۷ و ۳۹

زیرنویسهای فصل دوم

۳۰. رهبر همسرایان در آوازها و رقصهای دسته‌جمعی، م.

۳۱. dithyramb

۳۲. همچون ترجیع‌بندی که در طول شعر تکرار می‌شود. در دیتیرامب آن بند همصدا خوانده می‌شد. م.

۳۳. Arion

۳۴. tragoidoi

۳۵. tragikon drama

۳۶. prologue

۳۷. coryphaeus

۳۸. hipokrites

۳۹. answerer

۴۰. Icaria

۴۱. Horace

۴۲. Gerald Else

۴۳. rhapsody - در یونان باستان قطعه‌ای از منظومه‌ای حماسی، مانند اپلیاد یا اودیسه را می‌گفتند که توسط خوانندگان یا راپسودها خوانده می‌شد. امروزه راپسودی به شعری حماسی یا قطعه موسیقی بسیار هیجان‌انگیز و نامنظم گفته می‌شود. م.

۴۴. Semele

۴۵. Satyre

۴۶. Choerilus

۴۷. Pratinas

۴۸. Phrynichus

۱. Aegean

۲. Minoan

۳. Crete

۴. Mycenae

۵. Helladic

۶. Troy

۷. Hellespont

۸. Iliad

۹. Odyssey

۱۰. Homer

۱۱. polis

۱۲. Attica

۱۳. Sparta

۱۴. Corinth

۱۵. Thebes

۱۶. Megara

۱۷. Argos

۱۸. Dorian

۱۹. Ionian

۲۰. Peisistratus

۲۱. City Dionosia در یونان هر جشنی که در بزرگداشت دیونوسوس برپا می‌شد دیونوسیا نامیده می‌شد. م.

۲۲. Marathon

۲۳. Pericles

۲۴. Parthenon

۲۵. Peloponnesian war

۲۶. Protagoras

۲۷. human rationality

۲۸. Thespis

۲۹. Poetics

Thymeie	۱۶۶
skene	۱۶۷
Odeion	۱۶۸
Vitruvius	۱۶۹
pinakes	۱۷۰
periaktōi	۱۷۱
logeion	۱۷۲
A.W. Pickard-Cambridge	۱۷۳
Peter Arnott	۱۷۴
ekkyklema	۱۷۵
mechane	۱۷۶
machina	۱۷۷
Perseus	۱۷۸

۱۷۹. *deus ex machina*, در زبان لاتینی چیزی

شبیه به حلال مشکلات معنی می‌دهد. م.

۱۸۰. *parados*, جمع آن به یونانی پارودا

(*parodoi*) است. م.

theatron	۱۸۱
auditorium	۱۸۲
lkkria	۱۸۳
obol, واحد پول یونان باستان. م.	۱۸۴

Thebes	۱۸۵
Theodectes	۱۸۶
Astydamas	۱۸۷
Chaermon	۱۸۸
Rhesus	۱۸۹
Ecclesiazusae	۱۹۰
Plutus	۱۹۱

۱۹۲. *parabasis* قصیده‌ای که همسرایان

می‌خوانند و در آن تماشاگران را مستقیماً

مخاطب قرار می‌دهند. م.

Antiphanes	۱۹۳
Alexis	۱۹۴
Anaxandrides	۱۹۵
Eubulus	۱۹۶
interlude	۱۹۷
Pollux	۱۹۸
The Grouch	۱۹۹
Menander	۲۰۰
comedy of character	۲۰۱
The Arbitration	۲۰۲
The Girl from Samos	۲۰۳

archon eponymous	۱۳۰
proagon	۱۳۱
choregus, جمع آن به یونانی کوره‌گوا	۱۳۲
(choregoi) می‌شود. م.	

archon Basileus	۱۳۳
Eleutherios	۱۳۴
Lenaios	۱۳۵
Agora	۱۳۶
demarchos	۱۳۷

۱۳۸. *Phallus* تمثیلی از آلت مردی. م.

Piraeus	۱۳۹
Icaria	۱۴۰
Salamis	۱۴۱
Eleusis	۱۴۲
didaskalos	۱۴۳

۱۴۴. *gesture* همان ژست است که در زبان

فارسی معمول شده است. م.

۱۴۵. *mimetic dance*

۱۴۶. *recitative*, خطابه‌گون، یا تکخوانی.

نوعی فن بیان و مکالمه‌ی آوازی است. م.

choral passage	۱۴۷
stylized	۱۴۸
Aeolian	۱۴۹
Lydian	۱۵۰
Hypodorian	۱۵۱
Myxolydian	۱۵۲
chelronomia	۱۵۳
emmeleia	۱۵۴
kordax	۱۵۵
Sikinnis	۱۵۶

۱۵۷. *Furies* نام رومی الهگان انتقام، یا

اومنیذ. م.

chiton	۱۵۸
chlamys	۱۵۹
himation	۱۶۰
cothornus	۱۶۱
Isthmia	۱۶۲
Thoikos	۱۶۳
Acropolis	۱۶۴
orchestra	۱۶۵

Helen	۸۷
Phoenician Women	۸۸
Orestes	۸۹
The Bacchae	۹۰
Iphigenia in Aulis	۹۱
Cyclops	۹۲
Phaedra	۹۳
Pasiphae	۹۴
Pratinas	۹۵
Silenus	۹۶
Apollo	۹۷
Hermes	۹۸
phallic	۹۹
choruse of fat men	۱۰۰
Epicharmus	۱۰۱
Syracuse	۱۰۲
mime	۱۰۳
kordax	۱۰۴

۱۰۵. *mothon* رقصه‌ای همراه با حرکات تند

و آکروباتیک و گاه عنیف. م.

Chionides	۱۰۶
Magnes	۱۰۷
Ecphantides	۱۰۸
Cratinus	۱۰۹
Crates	۱۱۰
Eupolis	۱۱۱
Aristophanes	۱۱۲
Acharnians	۱۱۳
Knights	۱۱۴
Clouds	۱۱۵
Wasps	۱۱۶
Peace	۱۱۷
Birds	۱۱۸
Lysistrata	۱۱۹
Thesmophoriazusae	۱۲۰
Frogs	۱۲۱
Ecclesiazusae	۱۲۲
Plutus	۱۲۳
agon	۱۲۴
parabasis	۱۲۵
komos	۱۲۶
Anthesteria	۱۲۷
Lenaia	۱۲۸
Rural Dionysia	۱۲۹

Aeschylus	۴۹
Sophocles	۵۰
Euripides	۵۱
parodos	۵۲
Stasima	۵۳
exodos	۵۴
Ajax	۵۵
Agathon	۵۶
The Persians	۵۷
Seven Against Thebes	۵۸
Orestela	۵۹
Agamemnon	۶۰
Libation Bearers	۶۱
Eumenides	۶۲
The Supilants	۶۳
Prometheus Bound	۶۴

۶۵. بسیاری از نمایشنامه‌های اشیل به فارسی

ترجمه شده‌اند. م.

۶۶. بسیاری از نمایشنامه‌های سوفوکل به

فارسی ترجمه شده‌اند. م.

Antigone	۶۷
Oedipus Rex	۶۸
Electra	۶۹
Trachiniae	۷۰
Philoctetes	۷۱
Oedipus at Colonus	۷۲
The Trackers	۷۳

۷۴. *effect* - افکت را گاه تأثیرات صوتی یا

تأثیرات بصری ترجمه کرده‌اند، اما این

ترجمه‌ها نارسا هستند. م.

Alcestis	۷۵
Medea	۷۶
Hippolytus	۷۷
The Children of Heracles	۷۸
Andromache	۷۹
Hecuba	۸۰
Heracles	۸۱
Suppliants	۸۲
Ion	۸۳
Trojan Women	۸۴
Electra	۸۵
Iphigenia in Tauris	۸۶

cothoroi	۲۳۳
onkos	۲۳۴
Argos	۲۳۵
exomis	۲۳۶

۲۳۷. mime را گاه لال‌بازی ترجمه کرده‌اند.
در حالی که لال‌بازی ترجمه‌ی mum است.
از طرفی mime را گاه به جای پانتومیم به کار
برده‌اند که نادرست است. توضیح مشروح
این دو شکل نمایشی را در این کتاب، از
فصل دوم به بعد، خواهید یافت. م.

Herodas	۲۳۸
phlyakes	۲۳۹
Rhithon	۲۴۰
Tarentum	۲۴۱
hilarotragodiai	۲۴۲
Heracles	۲۴۳
W. Dorpfeld	۲۴۴
The Theatre of Dionysus in Athens	۲۴۵
Margarete Bleber, The History	۲۴۶
of The Greek and Roman Theatre	

۲۴۷. jigsaw puzzles، بازی‌ای که در آن
قطعات کوچکی از يك تصویر را که به طور
نامنظم بریده شده است، کنار هم می‌چینند
تا تصویر کاملی به دست آید. م.

The Dioprosophists	۲۴۸
Athenaeus	۲۴۹
Chamaeleon	۲۵۰
Lamprus	۱۵۱
hierophants	۱۵۲

The Shorn Girl	۲۰۴
Diphilus	۲۰۵
Philemon	۲۰۶
Apollodorus	۲۰۷
agonothetes	۲۰۸
Polus	۲۰۹
Theodorus	۲۱۰
Thettalus	۲۱۱
Neoptolemus	۲۱۲
Athendorus	۲۱۳
Aristodemus	۲۱۴

۲۱۵. محتمل بودن حادثه یعنی منطقی بودن
انگیزه‌های حوادث. م.

Pergamum	۲۱۶
guild	۲۱۷
Nemean	۲۱۸
Isthmian	۲۱۹
Teos	۲۲۰
Priane	۲۲۱
Oropus	۲۲۲
Ephesus	۲۲۳
Delos	۲۲۴
Epidaureus	۲۲۵
Oenada	۲۲۶
Sicyon	۲۲۷
paraenka	۲۲۸
proskanion	۲۲۹
episkanion	۲۳۰
thyromata	۲۳۱

۲۳۲. proskenium، در مقابل صحنه‌های گرد،
به صحنه‌هایی گفته می‌شود که تماشاگران
تنها از يك طرف نمایش را تماشا می‌کنند.
مثل اکثر تئاترهای امروزی. م.



۳

تئاتر و درام رومن

بنابر روایات، شهر رم در سال ۷۵۳ پیش از میلاد (هنگامی که یونان اشغال جنوب ایتالیا و سیسیل را آغاز کرده بود) بنیان نهاده شد. شهر رم ابتدا يك شهرستان بی‌اهمیت زیر سلطه‌ی همسایه‌ی خود اتروریا^۱ بود. فرمانروایان اولیه‌ی رم نیز از اتروریا برخاسته بودند، تا آن که رم در سال ۵۰۹ آخرین پادشاه اتروسکی را سرنگون کرد، و همزمان با ایجاد دموکراسی در یونان، جمهوری مستقلی را بنا نهاد. در سده‌ی چهارم، رم توسعه را آغاز کرد، و در ۲۶۵ سرتاسر شبه جزیره‌ی ایتالیا، از جمله از سرزمین اتروسک^۲ تا شمال قلمرو یونان در جنوب ایتالیا را تحت سلطه‌ی خود در آورد. آنگاه، پس

از جنگ اول پونیک^۳ با کارتاژ^۴ (۲۶۴-۲۴۱ پ.م.)، سیسیل را نیز تصاحب کرد. در نتیجه‌ی این توسعه طلبیها، رم از ۲۷۰ تا ۲۴۰ پیش از میلاد، بخشهایی از قلمرو یونان را نیز، که از مدت‌ها پیش تئاتر در آنجا شکوفا گردیده بود، به تسخیر در آورد و بدل به امپراتوری روم شد. در ۲۴۰ پیش از میلاد، بسیاری از رومیها با هنر و تئاتر یونان آشنایی یافتند و درام (ترجمه یا تقلیدهای تئاتر) یونان به روم معرفی شد. از اینرو، سال ۲۴۰ پیش از میلاد را عموماً سال پیدایش تئاتر رومن^۵، یا تئاتر رومی واره می‌شناسند. گرچه ممکن است مبنای تئاتر رومن این تاریخ



تصویر ۱۳. نوازنده‌ی اتروسکی در حال نواختن فلوت دو لوله. نقاشی از مقبره‌ی لئوپاردها، در تارکویی.

باشد، اما آغاز فعالیت‌های تئاتری رومیان محسوب نمی‌شود، چرا که فعالیت‌های تئاتری در روم به صد سال پیش از این تاریخ برمی‌گردد. برای فهمیدن تئاتر رومن، باید ابتدا بدانیم که درام به مفهوم یونانی آن، در روم نقش بسیار ناچیزی داشته است، زیرا تئاتر در روم همواره زیر نفوذ سرگرمی‌های گوناگون بوده است. شاید تئاتر رومن را بتوان با برنامه‌های تلویزیونی آمریکایی مقایسه کرد، زیرا این تئاتر در محاصره‌ی برنامه‌هایی مثل آکروبات، جانوران تربیت شده، شعبده بازی، ورزش، موسیقی، رقص، لطیفه‌گویی‌های نمایشی، فارس‌های کوتاه قرار داشت، که گاه تئاترهای جدی و طولانی نیز در آن گنجانیده می‌شد. تماشاگران رومی نیز همچون بینندگان برنامه‌های تلویزیونی (که مدام از این کانال به آن کانال می‌پرند، در وسط یک برنامه کانال تلویزیون را عوض می‌کنند، و در جستجوی یک سرگرمی همه جانبه‌اند) تماشاگرانی متلون بودند. در سنت نمایشی روم نیز هر از گاهی شکلهای تازه‌ی سرگرمی باب روز می‌شد.

تأثیر اتروسک

در دوران قبل از ۲۴۰ پیش از میلاد، اتروریا نفوذ قاطعی بر فعالیت‌های تئاتری در روم داشت. مشکل بتوان سهم این فرهنگ را به دقت معین کرد، چرا که از تمدن اتروسک مدارک زیادی در دست نیست. بدون شک بسیاری از جنبه‌های جشنواره‌های مذهبی روم از اتروسک اخذ گردیده‌اند (روزهای ویژه‌ای که اختصاص به نمایش‌های تئاتری داشتند). جشنواره‌های مذهبی در

اتروریا شامل بازیگری، رقص، نواختن فلوت، شعبده بازی، مشت زنی، مسابقات اسب دوانی، و مسابقات ورزشی بود. اتروسکیها همچنین معتقد بودند که بخش مذهبی در جشنواره می‌بایستی با دقت ویژه و بدون اشتباه اجرا شود؛ عقیده‌ای که رومیها نیز آن را به همان صورت اخذ کردند، و هرگاه اشتباهی در اجرای مراسم مذهبی رخ می‌داد، می‌بایستی جشنواره از نو تکرار گردد. برخی از جشنواره‌های اتروسکی همزمان با بازارهای مکاره برپا می‌شدند، و مردم از راه‌های دوری بدانجا می‌آمدند. این نشانه‌ها به ما کمک می‌کنند تا ویژگی جشنواره‌های رومن را بشناسیم: آنها فعالیت‌های متعدد و مختلفی بودند که در فضایی نیمه مذهبی و نیمه دنیوی، تا حدی شبیه کارناوالها، درهم می‌آمیختند. آداب و رسوم اتروسکی دیگری نیز احتمالاً تئاتر رومن را تحت تأثیر قرار داده‌اند. از جمله استفاده از موسیقی، رقص، و صورتک که تقریباً در اکثر مراسم اتروسکی رایج بود، بویژه موسیقی که از اهمیت خاصی برخوردار بود، همراه همه‌ی نمایشها، از مراسم قربانی گرفته تا مسابقات مشت زنی و حتی کارهای روزانه، به کار می‌رفت. اتروسکیها همچنین پایه گذار مسابقات گلابیاتوری بودند، گرچه این مراسم در اتروسک جنبه‌ی تشریفاتی داشت اما در روم جنبه‌ی تفریحی به خود گرفت.

تأثیر اتروریا بر تئاتر روم از طریق منابع متعددی به ثبوت رسیده است. هوراس (شاعر رومی ۶۵ - ۸ پ.م.) اظهار می‌دارد که درام لاتین از اشعار فسنین (منسوب به فسنینوم، شهری در مرز اتروریا) زاده شده است، و آن ترکیبی است از گفتگوهای زشت و قبیح که بین دلقک‌هایی که صورتک می‌پوشیدند، رد و بدل می‌شد و در مراسم خرم و عروسی به صورت بدیهه سرایی اجرا

می‌شد. از طرف دیگر، لیوی (۵۹۱ پیش از میلاد تا ۱۷ میلادی) مورخ رومی، تاریخ اولین اجرای تئاتری در روم را سال ۳۶۴ پیش از میلاد ذکر می‌کند، و آن هنگامی بود که طاعون شهر رم را فرا گرفته بود و رقصگران و نوازندگانی از اتروریا به رم آمدند تا خشم خدایان را فرو بنشانند. تئاتر رومن اصطلاح هیستریون (بازیگر) را از این بازیگران حرفه‌ای از اتروریا گرفت (در اتروسک بازیگران را ایستر (می‌نامیدند). بعدها به قول لیوی به موسیقی و رقص، گفتگوهای بدیهه سازی نیز افزوده شد و شکل تازه‌ای به وجود آمد که در ابتدا توسط بازیگران غیر حرفه‌ای، و بعدها توسط بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌شد. همچنین یکی از فرمانروایان اتروسکی روم به نام تارکونین پدر (۱۶۶-۵۷۹ پ.م.) جشنواره‌ی لودی رومانی (که بعدها درام یونانی برای اولین بار در روم، در این جشنواره معرفی شد) بنا نهاد، و مسابقات ارا به‌رانی، مشت زنی، و سرگرمی‌های دیگری نیز در آن گنجانند. نقاشی‌های روی دیوار مقبره‌های اتروسک نیز جایگاه‌های بزرگ نمایش در جشنواره‌ها را نشان می‌دهند. بنابراین پیش از آن که تئاتر یونانی در روم شناخته شود، احتمالاً مکان‌هایی شبیه استادیوم در رم وجود داشته است.

علاوه بر اتروریا، جنوب ایتالیا نیز در تئاتر اولیه‌ی روم سهم است، در حقیقت اولین تأثیرات از فارسیهای آتلان (آمده که نام خود را از شهر اسکان در آتلان (نزدیک ناپل کنونی) گرفته است. فارس آتلان فابیولا آتلان (نامیده می‌شد. این شکل نمایشی احتمالاً در نیمه‌ی اول سده‌ی سوم به روم صادر شده است، زیرا در ۲۷۵ پیش از میلاد تسلط رومیها بر مناطق اسکان تثبیت شده بود. از فارسیهای اولیه‌ی آتلان اطلاع کمی به ما



تئاتر مارسل در روم
در سده دوم میلادی

زمینه‌ی تمدن رومن

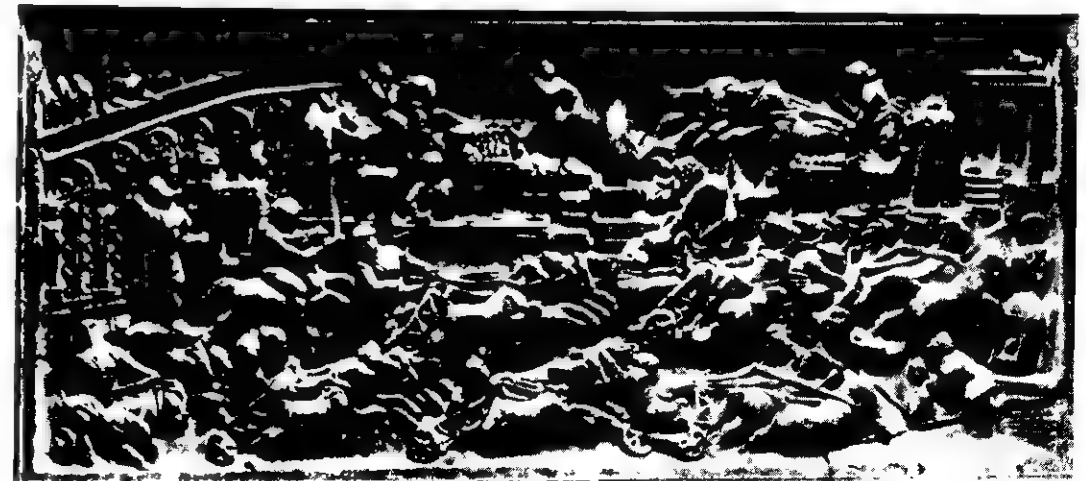
در سال ۱۴۶ پیش از میلاد روم بر یونان مسلط شد، و پس از آن به تدریج همه‌ی قلمرو هلنی را در خود تحلیل برد، اما روم تحت تأثیر شدید فرهنگ یونانی قرار گرفت. از بعد از سده‌ی سوم پیش از میلاد، رومیها نیاز شدیدی به مربیهای یونانی داشته‌اند، و بسیاری از رومیها برای تحصیل به یونان می‌رفتند، از اینرو قسمت اعظم هنر و ادبیات رومی پس از ۲۴۰ پیش از میلاد بر الگوهای یونانی استوار بوده است.

به عنوان يك ملت، رومیها را مردمی می‌شناسند که عقاید و اعمال دیگران را اقتباس کرده‌اند، اما رومیها مقلدینی کور و بی استعداد نبودند، زیرا از میان ملتها و

رسیده است. عده‌ای از محققان معتقدند که این شکل نمایشی از فلیاکس، یا میمهای دیگر جنوب ایتالیا منشأ گرفته است. فارسیهای آتلان احتمالاً قطعاتی کوتاه بودند که فی‌البداهه اجرا می‌شدند و شامل هجویه‌هایی بر اساطیر و موضوعات روز بودند. به نظر می‌رسد شخصیت‌های این نمایش همه لباس و صورتك ثابت و ویژه‌ی خود را داشته‌اند.

بنابراین در ۲۴۰ پیش از میلاد، هنگامی که درام یونانی به روم صادر شد، اقسام مختلف سرگرمیها (موسیقی، رقص، فارس، مسابقات اراپهرانی و مشت‌زنی) در جشنواره‌های رومی کاملاً جا افتاده بودند، و درام یونانی، یا درام معمولی، در آن زمان بر آنها افزوده شد.

تصویر ۲.۳. (ه) يك نمایش اراپهرانی. نقش برجسته‌ی رومی.



سرگرمی داشت، تحت تأثیر قرار می‌داد. هنر رومن همچون یونان در پی کشف جدی‌ی موقعیت بشری نبوده است.

بهترین راه فهم تاریخ روم این است که آن را به دو مرحله تقسیم کنیم. یکی جمهوری (۵۰۹-۲۷ پ.م.)، دیگر امپراتوری (۲۷ پیش از میلاد تا ۴۷۶ میلادی). «فضایل» جمهوریخواهی — انضباط، صرفه‌جویی، پایداری، دقت در امور نظامی، و وفاداری به میهن و خانواده — بود که روم را به قدرتی جهانی مبدل ساخت. تا سده‌ی اول پیش از میلاد، رومیها را به خاطر فساد ناپذیری و احساس وظیفه نسبت به جمهوری، و نیز به خاطر ایمانشان به نظم و قانون ستوده‌اند. در این دوران، رومیهای محافظه‌کار معتقد بودند تحت تأثیر یونان قرار گرفتن، نشانه‌ی ضعف و انحطاط است.

در سده‌ی اول پیش از میلاد، روم بر قلمرو

مردم زیادی که با یونان تماس حاصل کردند، تنها رومیها توانستند اشکال هنری یونان را جذب کنند. مسلماً رومیها را نمی‌توان صرفاً ادامه‌دهنده و زائده‌ی یونانیها به شمار آورد، زیرا ویژگیهای خود آنها موجب گردید که بسیاری از اسالیب یونانی‌ی صرف را نپذیرند.

رومیها تقریباً بکلی از گرایشهای فلسفی، که ویژه‌ی یونانیهاست، فارغ بودند. آنها مردمی اهل عمل بودند و مسائل نظری توجهشان را جلب نمی‌کرد، از اینرو در میان آنها بزرگترین مهندسان، متخصصان نظامی، و مدیرانی را می‌توان یافت که تاکنون جهان به خود دیده است. آنها درباره‌ی مسائل عملی دچار فرضیه بافی نمی‌شدند، و این گونه مسائل را تا حد اصول صرف تقلیل نمی‌دادند. آنها به این خشنود بودند که کشف کنند چیزها چگونه عمل می‌کنند، بی آنکه بپرسند چرا. این ویژگی، هنر آنان را نیز که گرایش به عظمت، شورانگیزی، یا



تصویر ۴۳. (۵) بیکره‌ی مارس، خدای جنگ از اتریش، ایتالیا، در سده‌ی چهارم پیش از میلاد. در این زمان روم تازه در حال قدرت گرفتن بود

خدایان مشابه یونانی پرستش می‌شدند، بلکه ارواح خانگی و نیروهای مجرد جان (۱۷) نیز مورد ستایش بودند؛ و با گسترش قلمرو روم، خدایان تازه‌ای نیز که مورد پرستش ملل تحت سلطه‌ی آنان بودند به فهرست خدایان افزوده می‌شدند، زیرا رومیان مردمی خرافاتی بودند و از اهانت به هر نیروی فوق طبیعی بیم داشتند. چنین به نظر می‌رسد که رومیان به شکل مراسم مذهبی بیش از محتوای آن توجه نشان می‌دادند. شاید این مطلب توضیح دهد که چرا در جشنواره‌های بزرگداشت خدایان، مضمون نمایشهای سرگرم‌کننده اهمیت کمتری از نفس سرگرمی داشت.

روی هم رفته روشن است که درام رومن هرگز به سطحی قابل مقایسه با تئاتر یونان در سده‌ی پنجم نرسید. اما از نظر وسعت و تنوع از فرهنگ پیش از خود توسعه‌ی بیشتری یافت.

جشنواره‌های رومن

اغلب نمایشهای تئاتری روم، که از جانب دولت حمایت می‌شدند، در جشنواره‌های مذهبی، یا لودی ارائه می‌گردیدند، و همراه با جشنواره‌های دیگر در موقعیتهای مختلف برگزار می‌شدند (از جمله جشنهای پیروزی در جنگ، مراسم وقف بناهای عمومی یا بناهای یادبود، تشییع جنازه‌ی شخصیتهای مهم، یا مراسم نذورات خصوصی افراد).

قدیمیترین جشنواره‌ی رسمی در روم لودی رومانی نام داشت که در تجلیل از ژوپیتر و در ماه سپتامبر برگزار

پهنآوری فرمان می‌راند که ثروت بی‌کرانی را به خزانه‌ی دولت سرازیر می‌ساخت. مردم روم گندم را به رایگان می‌گرفتند، ارتش روم حرفه‌ای شده بود، و دولت دارای تشکیلات دیوانسالاری بود. در سال ۲۷ پیش از میلاد، قدرت از نمایندگان دولت به امپراتور منتقل شد و از آن پس فضایی که به تدریج در روم پدیدار گشته بود زایل شد، و مسأله‌ی عمده‌ی امپراتوری آن شد که چگونه قلمرو پهناور و پراکنده‌ی روم را اداره کند. راز دوام طولانی‌ی امپراتوری، در نبوغ سازماندهی‌ی رومیها نهفته است. همین عوامل را در تئاتر روم نیز می‌توان سراغ کرد.

درام رومن در دوران جمهوری پیشرفت کرد؛ جاذبه‌ی تراژدی برای رومیها پژواک احساسات جمهوریخواهی نسبت به ایمان، شرف، و وظیفه‌شناسی بود، در حالی که جاذبه‌ی کمدی به خاطر راه حل ساده دلانهای بود که برای پیچیدگیهای روزمره‌ی زندگی طرح می‌کرد و همواره با خوشی به پایان می‌رسید. به نظر نمی‌رسد که رومیها چه در شکل و چه در محتوای درام، نگران ارزشهای فلسفی یا ملی خود بوده باشند. در دوران امپراتوری، درام جدی بکلی کناری نهاده شد و جای خود را به سرگرمیهای مختلف داد؛ تئاتر روز به روز تفریحی‌تر گردید، و نوآوریهای گوناگونی مورد نیاز قرار گرفت. بنابراین انواع جدیدتری از سرگرمیها، اجرای هر چه با شکوه‌تر و پرخرج‌تر نمایشها، و ارائه‌ی نمایشهای هیجان آور (از جمله استفاده از برهنگی، امور جنسی، خشونت، و خونریزی) رواج گرفت.

باید به خاطر داشت که تئاتر در روم همیشه همراه جشنواره‌ها می‌آمد که اکثراً جنبه‌ی مذهبی داشتند، لذا نمایشهای تئاتری (صرف نظر از محتوا) برای خوشامد یا فرو نشاندن خشم خدایان اجرامی‌شد. در روم نه تنها

می‌شد. این جشنواره در سده‌ی ششم پیش از میلاد بنیان نهاده شد، و از سال ۳۶۴ نمایشهای تئاتری، و از سال ۲۴۰ نمایش درامهای تراژیک و کمدی را آغاز کرد. پنج جشنواره‌ی دیگر نیز در تفریحات نمایشی روم اهمیت ویژه داشتند. لودی فلورال (۱۸) (در آوریل، برای بزرگداشت فلورا) که در ۲۳۸ پایه‌گذاری شد و از ۱۷۳ همه ساله اجرا می‌گردید؛ لودی پله‌بی (۱۹) (در نوامبر، برای بزرگداشت ژوپیتر) که در ۲۲۰ افتتاح شد، و پس از سال ۲۰۰ در مراسم خود نمایشنامه هم اجرا کرد؛ لودی آپولینر (۲۰) (در ژوئیه، برای بزرگداشت آپولو) که در سال ۲۱۲ آغاز شد و از سال ۱۷۹ نمایش تئاتر را آغاز کرد؛ لودی مگالنتس (۲۱) (در آوریل، برای بزرگداشت مادر

معظم) که در ۲۰۴ پایه‌گذاری شد و در سال ۱۹۴ نمایشهای تئاتری به آن افزوده شد؛ ولودی سیریل (۲۲) (در بزرگداشت سیرز)، که در ۲۰۲ رواج داشت. علاوه بر اینها، جشنواره‌های دیگری وجود داشتند که صرفاً برای سرگرمی برپا می‌شدند.

مشکل بتوان گفت رومیها سالانه چند روز را به نمایش تئاتر اختصاص می‌دادند، زیرا تعداد جشنواره‌های رسمی همه ساله تغییر می‌یافت، و مراسم ویژه‌ی فراوانی وجود داشت که همه ساله اجازتی برگزار می‌یافت. گذشته از آن، گاهی جشنواره‌ها تکرار می‌شدند، چرا که هر نوع اشتباهی در یکی از جشنواره‌ها موجب می‌شد که همه‌ی مراسم، حتی نمایشنامه‌ها، دوباره

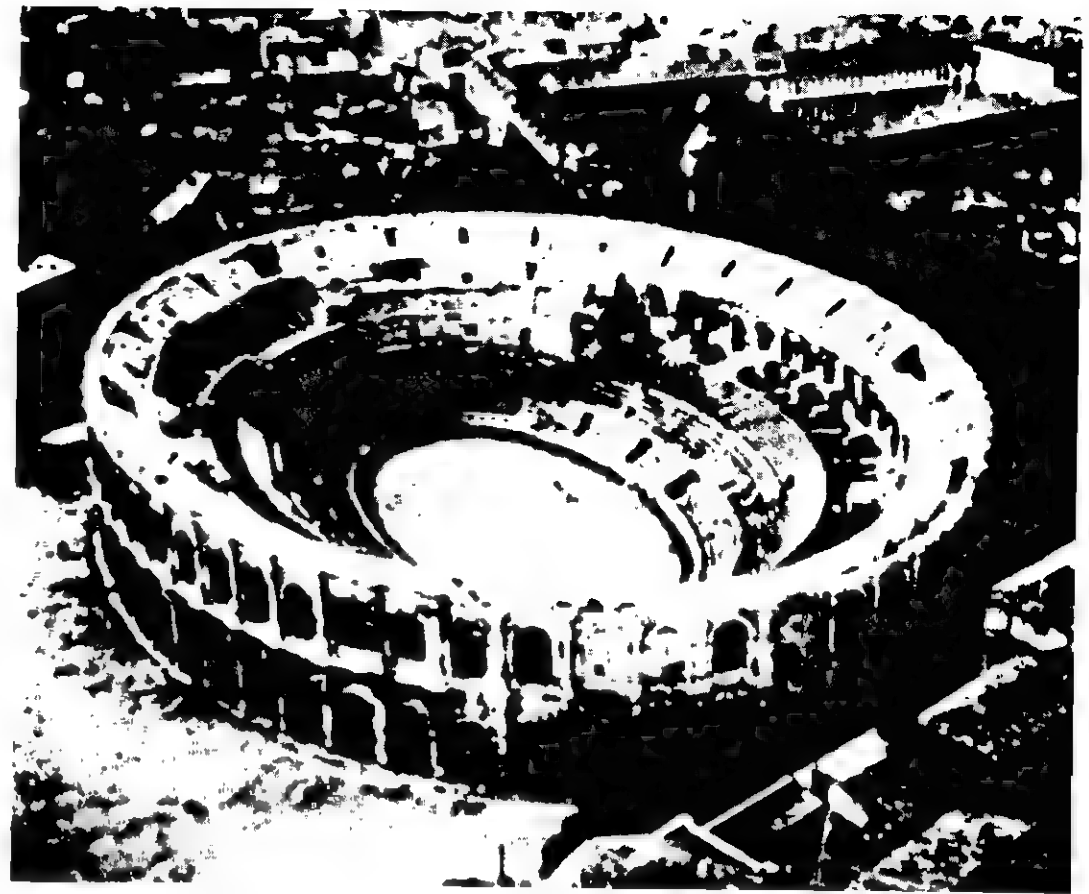
تنها ۲۰۰ سال آن حائز اهمیت بوده است، زیرا تنها در این دوره بود که نمایشی به منظور اجرا نوشته می‌شد. گفته می‌شود ادبیات رومی با لیویوس آندرونیکوس^{۱۳} (شهرتش ۲۴۰-۲۰۴ پ.م.) آغاز گردید، زیرا تراژدیها و کمدیهایی که او نوشته یا ترجمه و اقتباس کرده است، مهمترین آثار ادبی اولیه‌ی لاتینی به شمار می‌رود. از خود آندرونیکوس اطلاع زیادی در دست نیست. برخی از محققان معتقدند وی برده بوده است، و عده‌ای بر این عقیده‌اند که وی را مستقیماً برای نوشتن و اجرای نمایشنامه از تارانت^{۱۴} (واقع در قلمرو یونانی جنوب ایتالیا) آورده بودند.

اولین درام نویسنده رومی الاصل گنثوس ناویوس^{۱۵} (حدود ۲۷۰ - حدود ۲۰۱ پ.م.) نام دارد، که درام نویسی را از حدود ۲۳۵ پیش از میلاد آغاز کرد. وی در کمدی مهارت بیشتری داشت، ولی همچون آندرونیکوس، در تراژدی نویسی نیز استاد بود و کمدی و تراژدی، هر دو را می‌نوشت. ناویوس برای رومی کردن درام، در

داشت. پس از سال ۴۰۰ میلادی، با آغاز تجزیه‌ی امپراتوری، تعداد جشنواره‌ها از يك منطقه به منطقه‌ی دیگر تفاوت چشمگیری را نشان می‌دهد، اما به هر حال اجرای نمایش تا سده‌ی ششم میلادی ادامه داشته است. علاوه بر جشنواره‌های دولتی، احتمالاً نمایشهای خصوصی در مکانهای سرپشته نیز جریان داشته، و نیز نمایشهایی در گروههای سیار در ازای پول اجرا می‌شده است.

درام در قلمرو رومیها

با سر آمدن حکومت جمهوری در روم، در سال ۲۷ پیش از میلاد، درام جدی تا حد قابل توجهی روبه کاهش نهاد، و شکلهای پست‌تر نمایشی جانشین آن شدند. از ۹۰۰ سالی که تاریخ تئاتر رومن به حیات خود ادامه داده است،



تصویر ۵.۳. آمفی‌تئاتر رومی، برای برگزاری جنگهای گلاباتور و مسابقات هندوانگر دیگر.

اجرا شوند (نام این گونه تکرارها اینستوراسیو^{۱۶} بود). برای پی بردن به رواج اینستوراسیو کافی است بدانیم که لودی رومانی در سالهای بین ۲۱۴ و ۲۰۰ یازده بار به تکرار انجامید، و لودی پله‌بی در یکسال هفت بار تکرار شد.

اگرچه برآورد تعداد نمایشهای سالانه در روم ممکن نیست، اما می‌توان گفت که پس از سال ۲۴۰ پیش از میلاد، تعداد اجراهای نمایشی به سرعت رو به فزونی نهاد. احتمالاً در آغاز تنها يك روز از سال اختصاص به

نمایش تئاتر داشته است، و از سال ۲۰۰ پیش از میلاد این تعداد به ۴ تا ۱۴ روز رسید، و در سال ۱۹۰ پیش از میلاد، بین ۷ تا ۱۷، و در سال ۱۵۰ به حدود ۲۵، و با آغاز عصر مسیحیت تعداد نمایشهای سالانه به ۴۰ روز رسید. در دوران امپراتوری تعداد اجراها به شدت دچار تورم شد، زیرا منابع قدیمی تذکر داده‌اند که در این عصر به مردم «نان و سیرک» داده می‌شد. در سال ۲۵۴ میلادی، صد روز از سال اختصاص به تئاترهای سرگرم‌کننده، و ۷۵ روز اختصاص به نمایشهای ارایه‌رانی و گلاباتوری

تصویر ۶.۳. جایگاه تماشاگران در يك نمایش تفریحی اثرومکی، بقایای دیواری در مقبره‌ای در کورنتو.





تصویر ۸.۳. صحنه‌ای از ترازوی رومن. نقاشی دیواری در سبب متعلق به سده‌ی اول میلادی. یا قبل از آن

نمایشنامه‌های ترنس از اسلاف خود پیچیده‌تر است، زیرا وی داستانهای مختلفی را از چندین منبع یونانی در هم می‌آمیخت، و به خاطر این کار مورد انتقاد و تقبیح فراوانی هم قرار می‌گرفت. نکته‌ی قابل توجه در آثار ترنس طرح توطئه و خلق حادثه نیست، بلکه مهارت او در شخصیت پردازی و ساختن دو خط موازی داستانی است که به وی امکان می‌دهد جنبه‌های متناقض رفتار آدمی را نشان دهد. همدردی با شخصیت‌های داستان، نمایشنامه‌های او را به سوی کمدیهای رومانتیک و احساساتی سوق می‌دهد. از آنجا که ترنس بر یکدستی و اصلت نمایشنامه‌هایش تأکید دارد، از تحمیل عناصر رومی به داستان یونانی الاصل نمایشنامه‌هایش احتراز می‌ورزد. زبان نمایشنامه‌های او که زبانی محاوره‌ای اما مؤدبانه است، تنوع فراوان نمایشنامه‌های پلوتوس را ندارد. ترنس به اصول هنری بیش از پلوتوس پایبند بود، اما هرگز محبوبیت پلوتوس را نیافت.

به غیر از این دو، مهمترین کمدی نویس رومی کاسیلیوس استاتیوس^(۵۷) (حدود ۲۱۹ - ۱۶۸ پ.م.) نام

نمایشنامه‌ها تاریخ مشخص دارند، و به هر حال همگی بین ۲۰۵ تا ۱۸۴ پیش از میلاد نوشته شده‌اند. چون هیچیک از کمدیهای نوی یونانی، که وی احتمالاً از آنها اقتباس کرده به جا نمانده‌اند، لذا منبع هیچیک از آثار پلوتوس را نمی‌توان به دقت تعیین کرد. آنچه روشن است این که وی عناصر رومی فراوانی به نمایشنامه‌های خود افزوده است. پلوتوس را به خاطر گفتگوهای زیبایش در زبان لاتینی، وزنهای متنوع اشعار، و شوخیهای کنایه آمیزش بسیار ستوده‌اند. با آنکه نمایشنامه‌های پلوتوس از ارزش کمدی بسیاری برخوردارند، اما فارسیهای او مشهورترند.

گفته‌اند که پولیوس ترنتیوس آفر (ترنس^(۵۸)) (۱۹۵ یا ۱۸۵ - ۱۵۹ پ.م.) در کارتاژ متولد شد، و هنگامی که پسر کوچکی بود وی را به عنوان برده به رم آوردند. در آنجا آموزش دید و آزاد شد. وی ۶ نمایشنامه نوشته که همگی آنها موجودند: آندریاس^(۵۹) (۱۶۶)، مادرزن^(۶۰) (۱۶۵)، خودآزار^(۶۱) (۱۶۳)، خواجه^(۶۲) (۱۶۱)، فورمیو^(۶۳) (۱۶۱)، و برادران^(۶۴) (۱۶۰). داستان

پس از مرگش ۱۳۰ نمایشنامه رایه او نسبت داده‌اند. محقق رومی وارو^(۶۵) (۱۱۶ - ۲۷ پ.م.) برای حل مشکل مؤلف این نمایشنامه‌ها، آنها را به سه دسته تقسیم کرده است: اول آنهایی که محققاً متعلق به پلوتوس هستند؛ دوم آنهایی که مؤلفشان مورد تردید است؛ و سوم آنهایی که مسلماً متعلق به پلوتوس نیستند. در گروه اول، وی نام ۲۱ نمایشنامه را ذکر می‌کند که همه به دوران ما رسیده‌اند، و هنوز آنها را متعلق به پلوتوس می‌دانند: کمدی الاغها^(۶۶)، تاجر^(۶۷)، دلاور پراگارت^(۶۸)، جعبه‌ی جواهر^(۶۹)، گلدان طلا^(۷۰)، استیکوس^(۷۱)، سودولوس^(۷۲)، کورکولیو^(۷۳)، باگوس (باکینز)^(۷۴)، گازینا^(۷۵)، آمفیتریون^(۷۶)، اسپران^(۷۷)، اپیدیکوس^(۷۸)، مناکیسی^(۷۹)، خانه‌ی افسون شده^(۸۰)، پارسیان^(۸۱)، کارتاژیان^(۸۲)، طناب^(۸۳)، ترینوموس^(۸۴)، دهاتی^(۸۵)، و ویدو لاریا^(۸۶). تنها معدودی از این

نمایشنامه‌هایش از داستانهای رومی استفاده کرد، و به این ترتیب عناصر رومی را وارد اصول درام یونانی کرد. هنگام مرگ آندرونیکوس و ناویوس، درام رومی پایگاه ویژه‌ی خود را یافته بود. از آنجا که اخلاف آنان تمایل داشتند هر يك در شکلی از درام تخصص یابند، تحولات بعدی ترازوی و کمدی مسیرهای جداگانه‌ای را طی کردند. شاید علت آنکه نام بسیاری از نویسندگان کمدی به زمان ما رسیده این باشد که کمدی در روم از محبوبیت بیشتری برخوردار بوده است. دو تن از کمدی‌نویسان - پلوتوس و ترنس - برای ما اهمیت بیشتری دارند، چرا که تنها کمدیهای موجود از تئاتر رومن متعلق به این دو تن است. تیتوس ماکیوس پلوتوس^(۸۷) (حدود ۲۵۴ - حدود ۱۸۴ پ.م.) اولین جانشین با ارزش آندرونیکوس و ناویوس به شمار می‌رود. محبوبیت او به حدی بود که



تصویر ۷.۳. (۵) موزاتیک رومی، با صورتك سفید چهره برای ترازوی، و سرخ چهره برای کمدی. این قرارداد از یونان به روم رفته بود



تصویر ۱۱.۳. نقاشی دیواری متعلق به کاسادی کاسکا در هر کولانیوم، که يك صحنه‌ی کم‌دی را نشان می‌دهد در طرف چپ يك راهبه، و در عمق صحنه يك محراب به چشم می‌خورد. سده‌ی اول میلادی.

فاصله‌ی چندانی نگرفته‌اند، و اگر هم تغییراتی در آن داده باشند بسیار ناچیز بوده است. یکی از تغییرات اساسی نسبت به کم‌دی یونانی، محدود کردن همسرایان بود و این امر موجب شد تا نمایشنامه‌ها به پرده‌های متعدد تقسیم نشوند. این نمایشنامه‌ها بعدها، و گاه در دوران ما، به چند پرده تقسیم شده‌اند. یکی از عناصر مهمی که در روم به کم‌دی افزوده شد همراهی موسیقی با گفتار بود، ترکیبی که احتمالاً میراث اتروسکی بود. حدود دو سوم نمایشنامه‌های پلوتوس، و نیمی از نمایشنامه‌های ترنس با موسیقی همراهی می‌شدند. به نظر می‌رسد که کم‌دی رومی از نظر موضوع، داستان‌گویی، و شخصیت‌پردازی، تفاوت اندکی با کم‌دی یونانی داشته باشد. (برای شناخت کم‌دی نو، و به طور غیرمستقیم شناخت کم‌دی رومی، به فصل دوم مراجعه شود). در این کم‌دیها، همه‌ی ماجرا در گذرگاه‌ها و صحنه‌های خارجی اتفاق می‌افتد، و حوادث خارج از صحنه در گفتار قید

دوم به دست ما نرسیده است، و تنها سه نویسنده به نامهای تیتینیوس (۱۰۱)، آفریانوس (۱۰۵)، و آتاس (۱۰۶) را می‌شناسیم که کم‌دیهای رومی نوشته‌اند. فابیولا توگاتا ظاهراً غیر از موضوع داستانش تفاوت دیگری با فابیولا پالیاتا نداشت، و هرگز محبوبیت پالیاتا را به دست نیاورد.

کم‌دی پس از سال ۱۰۰ پیش از میلاد شکل زنده‌ی خود را از دست داد، اما آثار پلوتوس و ترنس، حتی پس از سقوط روم مورد توجه ماندند، شاید از آنرو که به عنوان معیار سخنگویی لاتینی ارزیابی می‌شدند. از آنجا که منتقدان بعدی همواره از این آثار به عنوان تنها مثالهای تئاتر کم‌دی نام برده‌اند، نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس تأثیر عظیمی بر کم‌دی عصر رنسانس (نوزایی) داشته‌اند. باید گفت همه‌ی کم‌دیهای رومی از نمایشنامه‌های یونانی اقتباس شده‌اند. معمولاً چنین تصور می‌شود (البته بدون مدارک قاطع) که پلوتوس و ترنس از ساخت کم‌دی یونانی

تصویر ۱۱.۳. رسم، کم‌دی پلوتوس مسهل رومی به اسامی به عنوان پرده به پرده جدا جدا می‌دهد. سده ۱ میلادی.



تصویر ۱۱.۳. (۵) صحنه‌ی ر کم‌دی رومی، متعلق به سده‌ی قبل از ۷۹ پیش از میلاد. مرگرفته از يك نقاشی دیواری در مپتی. يك پرده‌ی مضحك مع دو عاشق جوان ر گرفته است

آخرین نویسنده‌ی فابیولا پالیاتا (۱۰۱) (کم‌دیهای که براساس داستانهای یونانی نوشته شده‌اند) محسوب می‌شود. آثار این نویسندگان مدتها پس از مرگشان همچنان اجرا می‌شده است. رسم بر این است که بین کم‌دیهای که براساس داستانهای یونانی (فابیولا پالیاتا) و کم‌دیهای که براساس داستانهای رومی (فابیولا توگاتا) نوشته شده‌اند تفاوت قابل شوند. هیچیک از کم‌دیهای نوع

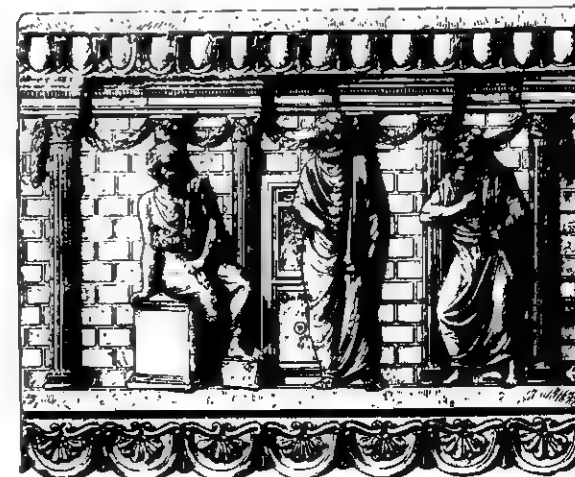
دارد که در فاصله‌ی دوران پلوتوس و ترنس می‌زیست، اما متأسفانه هیچیک از آثار او به دست ما نرسیده است. گفته می‌شود در نمایشنامه‌های او ویژگیهای آثار پلوتوس و ترنس هر دو تلفیق یافته بودند تا شکل تازه‌ای پدید آورند. از کم‌دی‌نویسان دیگر رومی می‌توان از مارکوس آتیلیوس (۱۵۸)، آکیلیوس (۱۵۹)، لوسیوس لانوینوس (۱۶۰)، و سکستوس توریلیوس (۱۶۱) نام برد. شخص اخیر در ۱۰۳ پیش از میلاد در گذشته است و

می‌شوند، و صحنه‌هایی که منطقاً باید داخلی باشند نیز در خارج از صحنه اتفاق می‌افتند. فضولی و استراق سمع یکی از عناصر همیشگی این نمایشنامه‌هاست، و بسیاری از گره‌های داستان از طریق گوش ایستادن باز می‌شوند.

هر چند تراژدیهای رومی امروزه به عنوان درامهای نازلی شناخته می‌شوند، اما از طرف تماشاگران و منتقدان زمان خود مورد لطف بسیار بوده‌اند. تنها نام سه نویسنده‌ی تراژدی بین سالهای ۲۰۰ و ۷۵ پیش از میلاد برای ما شناخته شده است: کینتوس انیوس^(۶۷) (۲۳۹-۱۶۹)، مارکوس پاکوویوس^(۶۸) (حدود ۲۲۰ - حدود ۱۳۰)، و لوسیوس آکیوس^(۶۹) (۱۷۰ - حدود ۸۶). ارزیابی کلی این تراژدیها مشکل است، چرا که هیچ‌یک از آنها به دست ما نرسیده‌است و قضاوت ما تنها بر قطعات، نامه‌ها، و اظهار نظرهایی که معاصران این نمایشنامه نویسا به عمل آورده‌اند، استوار است. منبع دیگر قضاوت ما این

است که اکثر آنها از الگوی تراژدیهای یونانی اقتباس شده‌اند که فابیولا کرپیداتا^(۷۰) نامیده می‌شدند، و تعداد کمی از آنها فابیولا پراتکستا^(۷۱) نام داشتند و دارای موضوعهای رومی بودند. تراژدیهای رومن نیز، همچون کمدی، از ساختار تراژدیهای یونانی فاصله‌ی مهمی نگرفتند، اما چنین می‌نماید که تأکید تراژدیهای رومی، بیشتر روی مقولاتی از جمله فضیلت نام، گناه، وحشت، کردار نجیبانه، داستانهای احساساتی، و بلاغت، همراه با صحنه‌هایی بسیار هیجان انگیز و تماشایی بوده است.

با آنکه اجرای تراژدی تا عصر مسیحیت ادامه یافته، اما ظاهراً هیچ نمایشنامه‌ای پس از سال ۲۹ پیش از میلاد برای اجرا نوشته نشده است، مگر نمایش تیسستس^(۷۲) که آن هم در جشنواره‌ای به مناسبت پیروزی بر آکتیوم^(۷۳) اجرا گردید و واریوس روفوس^(۷۴) گزارش آن را داده است. مورخان چنین می‌بندارند که سلیقه‌ی عام در



تصویر ۱۲.۳. یک نقش برجسته که ظاهراً صحنه‌ای از کمدی رومس را نشان می‌دهد



تصویر ۱۳.۳. دوسینوس در فابیولا آتلانا. دلفکی با چهره‌ی ترسناک در نمایش بیم، یا بازیگر عجیب و غریبی در فارس. مجسمه‌ی - رومی که در جنوب ایتالیا پیدا شده است. تاریخ آن را ۳۰۰ تا ۱۰۰ پیش از میلاد می‌دانند.

حدود ۱۷۷ م.) نوشته می‌شدند. احتمال دارد که متن بعضی از صحنه‌های این گونه تراژدیها در مهمانیها و مجالس خصوصی خوانده می‌شده‌اند. تنها تراژدیهای رومی که به دست ما رسیده‌اند متعلق به این دوره‌اند، که همه‌ی آنها، بجز یکی، متعلق به لوسیوس آرنئوس سینه‌کا^(۷۵) (۴ یا ۵ پ.م. - ۶۵ م.) هستند. سینه‌کا در اسپانیا متولد شد و در رم تحصیل کرد. وی به خاطر تألیفاتش در علم بیان و فلسفه شهرت یافت. پس از اینکه شاگردش نرون^(۷۶) در سال ۵۴ میلادی به امپراتوری رسید، وی متنفذترین مرد روم گردید. سینه‌کا بعدها از نظر نرون افتاد و در سال ۶۵ کارش به خودکشی کشید.

از سینه‌کا ۹ نمایشنامه به جا مانده است: زنان تروا، مده‌آ، اودیپ، قندرا، تیسستس، هرکول در اوتسا^(۷۷)، هرکول دیوانه^(۷۸)، زنان فنیقی، و آگاممنون؛ که همه از نمایشنامه‌های یونانی اقتباس شده‌اند. با آنکه بعید می‌نماید نمایشنامه‌های سینه‌کا در تئاترهای عمومی روم اجرا شده باشند، اما مقدر چنین بود که این آثار تأثیر عمیقی بر عصر رنسانس داشته باشند. نمایشنامه‌های سینه‌کا بودند که زمینه‌ی تراژدیهای عصر شکسپیر را فراهم آوردند، از اینرو شناخت ویژگی نمایشنامه‌های او از اهمیت بسزایی برخوردار است.

اول آنکه، نمایشنامه‌های سینه‌کا توسط میان پرده‌های همسرای، که ارتباط ضعیفی با اصل نمایش دارند، به پنج قطعه (اپیزود) تقسیم می‌شوند. شکل پنج پرده‌ای نمایشها در رنسانس به صورت استاندارد درآمد، و با آنکه نقش همسرایان در رنسانس به یک شخصیت تقلیل یافت، اما همواره در نمایشنامه‌های این دوره همسرایان وجود دارد. دوم آنکه، گفتارهای شیوای سینه‌کا،

دوران امپراتوری چنان زمخت و عاری از ظرافت گردیده بود که تراژدی دیگر نمی‌توانست مؤثر واقع شود، و در جشنواره‌ها دیگر تراژدی کاملی اجرا نمی‌شد، و تنها قطعات منتخب یا خلاصه‌ی یک تراژدی به اجرا در می‌آمد. البته هنوز در اینجا و آنجا درامهای منفرد و مهجوری همچون مده‌آ^(۷۹) اثر اووید^(۸۰) (۴۳ پ.م. -

که شبیه بحثهای جدلی است، توسط نویسندگان بعد از او تقلید گردید. سوم آنکه، توجه سنها به اخلاق، در نمایش کردارهای شورانگیزی که خسران احساسات لجام گسیخته را می نمایانند انعکاس یافت، و در سنتتیا^(۸۱) (به معنای اختصار، کلمات قصار کلی دربارهی موقعیت بشر) الگوی درام رنسانس قرار گرفت، و در آثار آن دوره مثالهای ترسناک از رفتار شیطانی انسانها و نشخوارهای اخلاقی دربارهی انسان رواج یافت. چهارم آنکه، صحنه‌های خشونت‌آمیز و رعب‌آور در نمایشنامه‌های سنها (چنان که در نمایشنامه‌ی اودیپ، ژوکاست^(۸۲) شکم خود را می‌درد، یا در تیستس گوشت کودکان را در يك مهمانی می‌پزند و بر سر میزی می‌آورند)، در دوره‌های بعد تقلید گردید. پنجم آنکه، شیفتگی سنها به جادو، مرگ، و تداخل دنیای انسانها و فوق انسانها، الگوی درامهای رنسانس قرار گرفت. ششم آنکه، سنها شخصیت‌هایی خلق می‌کرد که

دستخوش هوای نفسانی (از جمله انتقام) بودند و این هواها آنها را به سوی فنا می‌کشاند. این عوامل برای درام‌نویسان رنسانس سرمشقهای ارزنده‌ای بودند تا بتوانند انگیزه‌های روانی مناسبی برای شخصیت‌های خود بیابند و شخصیت‌های یکدستی بسازند. هفتم آنکه، بسیاری از شیوه‌های فنی سنها، از جمله تك گوییها، گفتگو با خویشان و وجود محرم راز^(۸۳)، توسط مؤلفان بعدی تقلید شد. لذا، با آن که سنها درام‌نویس درجه دومی شناخته می‌شود، اما تأثیر عظیمی بر دوره‌های بعد از خود برجای نهاده است. اوکتاویا^(۸۴) که گاه به اشتباه اثر سنها شناخته شده است، تنها مثال موجود از فابیولا پراکتستا یا تراژدی با مایه‌ی رومی است. این تراژدی، که اعتبار چندانی هم ندارد، براساس مرگ همسر نرون نوشته شده است، و سنها در آن به عنوان يك شخصیت (کاراکتر) ظاهر می‌شود.

تصویر ۱۵.۳. صورتك مرد تراژدی رومی



تصویر ۱۴.۳. صورتك زن تراژدی رومی.



زمانی که تراژدی و کمدی افول نکرده بودند، شکل‌های جدید یعنی فابیولا آتلانا و میم نوشته نمی‌شدند.

پومپونیوس^(۸۵) و نوویوس^(۸۶) را (که بین ۱۰۰ و ۷۵ پیش از میلاد می‌نوشتند) به عنوان اولین کسانی می‌شناسند که فارس آتلان نوشتند. در آن زمان فابیولا آتلانا ظاهراً نمایش‌هایی کوتاه بود (احتمالاً ۳۰۰ تا ۴۰۰ سطر) و به عنوان اکسودیای^(۸۸) یا قطعه‌ی اختتامیه در پایان نمایش‌های جدی اجرا می‌شد. صحنه‌ها، شخصیت‌ها، و نوع سخن گفتن در آتلانا روستایی، و موضوع آن اغلب درباره‌ی حقه‌بازی، شکم‌چرانی، زدوخورد، و بهره‌برداری از اعمال جنسی بود. فضای روستایی و اجرای آنها در اختتامیه، در نظر بسیاری از رومیها تداعی‌کننده‌ی نمایش‌های ساتیر بود، و احتمالاً هنگامی که در سال‌های بعد، رومیها از ساتیر نام می‌بردند، فارسیهای آتلان را در نظر داشتند.

در فابیولا آتلانا همواره چهار تیپ شخصیت وجود دارد: باگوس^(۸۹)، لافزنی سرزنده و پر حرارت؛ پاپوس^(۹۰)، بیرمردی مضحك؛ ماکوس^(۹۱)، ابله‌ی شکم پرست؛ و دویسنوس^(۹۲)، گوزپشتی ترسناک. احتمال دارد که لباس این شخصیت‌ها استاندارد بوده باشد. بسیاری از مورخان خاستگاه قراردادهای کمدیا دل آرته^(۹۳)، نمایش رایج در سده‌ی شانزدهم ایتالیا را در فارسیهای آتلان یافته‌اند. اوج محبوبیت فابیولا آتلانا در سده‌ی اول پیش از میلاد بود، و پس از آن میم جای آن را گرفت.

اولین اشارهی روشنی که به میم، یا فابیولا^(۹۴) شده، در ۲۱۱ پیش از میلاد در روم است، اما احتمال دارد بسی پیش از این تاریخ در آنجا میم وجود داشته باشد. در دوران جمهوری روم، این شکل نمایشی، بویژه یادآور فلورال بوده است که جشنواره‌ای در



تصویر ۱۶.۳. (۵) لوسپوس آنتوس سنها، که آثارش الهامبخش تراژدیهای سکیر سد.

اگرچه کمدی و تراژدی در سده‌ی اول میلادی محبوبیت خود را در اجراهای صحنه‌ای از دست دادند، اما شکل‌های فرعی‌تر نمایشی، در مجموعه‌های نمایشی^(۹۵) جشنواره‌های روم پس از سده‌ی اول پیش از میلاد فراوان نوشته و اجرا می‌شدند، و فارسیهای آتلان و میم در میان آنها اهمیت بیشتری دارند. هر دوی این شکل‌های نمایشی از سده‌ی سوم پیش از میلاد در جشنواره‌ها ارائه می‌گردیدند، و ما از تاریخ آغاز آنها بسیار کم می‌دانیم، چرا که تا سده‌ی اول پیش از میلاد این گونه نمایش‌ها متن نداشتند و بدیهه سازی بودند. تا

بزرگداشت یکی از رب النوعهای باروری بود، و بخاطر آزادی عمل در هرزه نگارش شهرت داشت، و بویژه مورد توجه فراوان مردم عادی بود. میم نیز مانند آتلانا از سدهی اول پیش از میلاد بصورت متن نوشته می شد. دسیموس لایریوس (۱۰۶-۴۳ پ.م.) و معاصرش پوبلیوس سیروس (۱۱۰) را معمولاً اولین نویسندگان متن برای میم می شناسند. در دوران امپراتوری، میم دوباره به نمایشهای بدیهه سازی و بدون متن تبدیل شد، اما محبوبیت آن روزافزون بود، به حدی که عملاً شکلهای دیگر نمایشی را از صحنه به زیر کشید. اصطلاح میم نیز ظاهراً در این دوران به کار رفته، و به مفهوم همه انواع نمایشهای سرگرمی است که در صحنه اجرا می شوند. میم اساساً يك شكل دراماتيك تئاتری، گاه کوتاه و گاه بلند و مفصل بود که بازیگران زیادی در آن ایفای نقش می کردند. احتمالاً میم به هر نوع موضوع جدی یا شوخی می پرداخت، اما عموماً سروکارش با جنبه های روزمره ی زندگی بود، که با دیدی کمدیک یا ساتیر نگریسته شده باشند. محققان امروزی تمایل دارند که این نمایش را تماماً به شکل صحنه های قبیح یا خشونت آمیز تصویر کنند، اما این امر قطعی نیست که میم منحصر به این نوع نمایشها بوده باشد. وجود روابط جنسی قبل از ازدواج، یا زنا، در روم امری دور از ذهن نیست، اما برخی از مورخان براین عقیده اند که یکی از فاسدترین امپراتوران روم به نام هلیوگابالوس (۱۹۲-۲۱۸) (که در ۲۱۸-۲۲۲ میلادی حکومت می کرد) علناً دستور داد نمایشهای جنسی به صورتی واقعگرایانه اجرا شوند، و میم از این دوره به بعد به چنین نمایشهایی روی آورد. به هر حال باید گفت که میم منعکس کننده ی سلیقه ی عمومی بوده است، چنانکه صحنه های بی شمار کتک کاری، جنگ،

کشتار، و خشونت های دیگر نیز در این نمایشها مشاهده می شد. اما بسیاری از نمونه هایی که فساد تئاتر روم را نشان می دهند، به نمایشهای آمفی تئاترها نظر دارند که همواره خونریزتر از تئاترهای رومن بوده اند.

میم را بویژه مسیحیان دوست نمی داشتند، زیرا رسوم مذهبی و عقاید آنان. عموماً در صحنه های میم مورد استهزا قرار می گرفت. روی هم رفته شواهد کافی وجود دارد که میم نوع پستی از شکل هنری شناخته می شد، و باید به خاطر داشت که گزارشهای مبنی بر فساد در میم از جانب نویسندگان مسیحی است، که اصولاً نظر موافقی نسبت به تئاتر رومن نداشتند.

گروه های میم، علاوه بر نمایشهای دراماتیک، برنامه های متنوع سرگرمی ی بیشماری نیز داشتند. از جمله عملیات خارق العاده ای که توسط بندبازان، آتش یاشان، شمشیرخوران، تردستان، خنجربازان و غیره انجام می شد. راه رفتن با دیرک های بلند، بازی با حیوانات دست آموز (که در اجرای دراماتیک نیز گاه به کار گرفته می شدند)، آوازخوانی (که گاه به اپرا شباهت می یافت)، رقص، و برنامه های دیگر نیز جزء نمایش گروه های میم بوده است. از منابع چنین برمی آید که تماشاگران آن روزگار مدام برنامه های نو و غیرعادی طلب می کردند، لذا برنامه های گروه های میم بسیار وسیع بوده است.

در دوران امپراتوری، پانتومیم (یا فابیولا سالتیکاه) نیز مورد توجه زیادی بود. پانتومیم رومی را در حقیقت باید طلاهدار باله شناخت، زیرا این نمایش اساساً يك رقص روایی است. پانتومیم، به عنوان يك شكل نمایشی، از سده ی پنجم پیش از میلاد در یونان وجود داشته است. این نمایش در روم، ابتدا به صورت

تصویر ۱۷.۳. لوحه ای از گل خفته. نقش برجسته ی يك اراپهران نزدیک خط پایان مسابقه در سیرك رومن. موزه ی بریتانیا.



سرگرمیهای دیگر

در روم باستان، تئاتر ناچار بود با انواع سرگرمیها رقابت کند. قدیمترین و محبوبترین این سرگرمیها اراپهرانی بود که ظاهراً توسط تارکوینوس پدر (۶۱۶ - ۵۷۸ پ.م.) شاه اتروسکی متداول شد. این گونه مسابقات در دوران جمهوری و امپراتوری در لابلای مراسم دیگر مذهبی جشنواره ها گنجانیده می شدند. محبوبیت این نوع مسابقات در دوران امپراتوری، بویژه هنگامی که چهار فرقه ی اصلی (یا گروه حامیان مسابقات) قدرت گرفته و رقابت تلخی را بین خود ایجاد کرده بودند، بیشتر شد. رومیها این گونه وقت کشیها و سرگرمیها را بسیار دوست می داشتند، و حداقل تا ۵۴۹ میلادی آن را حفظ کردند. در محل سیرک هایی که جهت اراپهرانی ساخته شده بود، سرگرمیهای متعدد دیگری نیز اجرا می شدند، از جمله: اسب دوانی (که گاه با شعله بازی و مسخرگی همراه بود)، جنگ ساختگی بین شوالیه ها، مسابقه ی دو، آکروبات، مسابقات شمشیربازی، کشتی، نمایش با حیوانات درنده ی دست آموز، جنگ بین حیوانات، و گاه بین انسان و حیوان.

پیدایش مسابقات گلا دیاتوری سرگرمی دیگری

رقص يك نفره بود، و به عنوان برنامه ای کمکی به کار گرفته می شد و همواره تابع برنامه های دیگر بود. داستان پانتومیم معمولاً از اساطیر اخذ می شد و بازی توسط گروه همسرایان (که داستان را با آواز توضیح می داد)، و يك ارکستر متشکل از فلوت، نی، و سنج همراهی می شد. این شکل پانتومیم ظاهراً در ۲۲ پیش از میلاد در روم، توسط پیلاوس (۱۱۱) و باتیلوس (۱۰۰) معرفی شد. پانتومیم نمایشی جدی بود که گاه جنبه ی کمدی هم پیدا می کرد (و باتیلوس این نوع را ارتقا داد)، جنبه ی کمدی در پانتومیم بزودی از محبوبیت افتاد و جنبه ی جدی آن به تدریج جای ترازدی را گرفت. این نوع پانتومیم بیشتر مورد توجه و تحسین تماشاگران با فرهنگ بود. امپراتور و نجبا اغلب يك گروه اختصاصی پانتومیم در اختیار داشتند و در این دوره بود که رقابت شدیدی بین گروه های پانتومیم و گروه های رقصگران پدید آمد. پانتومیم مورد علاقه ی مردم عادی نیز بوده است، و در سده ی دوم میلادی به تدریج تا حد میم تنزل کرد.



منظره‌ای دیدنی ایجاد کنند، و قریانیان اغلب لباس مخصوص و مناسب نمایش می‌پوشیدند. در اواخر امپراتوری روم، علاوه بر نمایشهای تفریحی این گونه مسابقات گلاباتور و وناسیونها به خاطر قتل عامی که در آنها انجام می‌گرفت مورد توجه بسیار بودند.

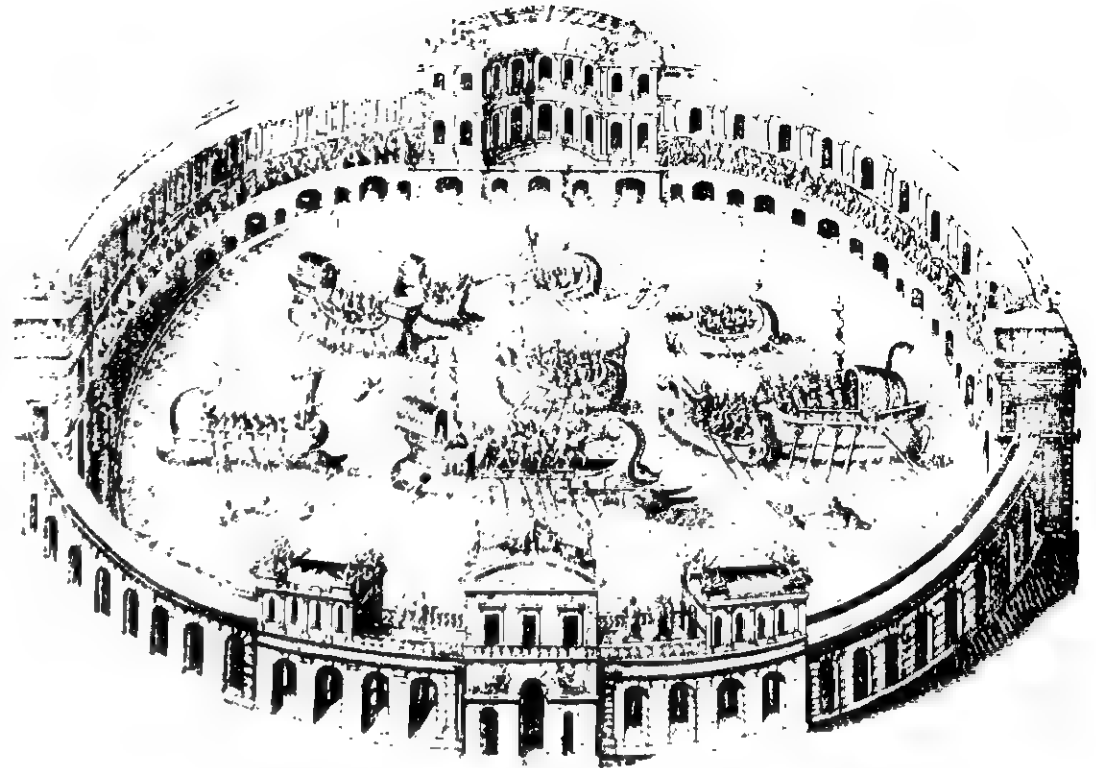
شاید تماشایی‌ترین این نمایشهای تفریحی ناماکیا^{۱۸۳} یا جنگ دریایی باشد. این نمایش اولین بار در سال ۴۶ پیش از میلاد توسط ژولیوس سزار در دریاچه‌ای که بدین منظور فراهم آمده بود برپا گردید؛ در این نمایش، جنگی بین ۲۰۰۰ ملوان و ۶۰۰۰ پاروزن در گرفت. بعدها آمفی تئاترهای ساخته شد که بر از آب می‌شدند و اختصاص به این نوع نمایشها داشتند. شاید عظیم‌ترین نمایش ناماکیا مربوط به سال ۵۲ میلادی باشد، که در دریاچه‌ی فوسین^{۱۸۴} در شرق رم به مناسبت تکمیل کانال آبی‌ی رم برپا شد. در این مراسم ۱۹۰۰۰ اجراکننده به جنگ پرداختند، و بسیاری نیز کشته شدند.

گاهی تقلید کم‌رنگی از این سرگرمیها در تئاتر نیز به عمل می‌آمد. در این مواقع ارکسترا بر از آب می‌شد و یک جنگ دریایی کوچک، یا یک باله‌ی آبی، در آن برپا می‌گردید، یا چند گلاباتور درازکسترا، یا در صحنه، تا نای جان با هم می‌جنگیدند. اما امکانات تئاتر برای رقابت با میدانهای وسیعی که در بسیاری از شهرها برای این گونه نمایشها ساخته شده بود، بسیار ناچیز بود. از طرف دیگر، نمایشهای تئاتری نیز ظهراً به شکل روزافزونی به آمفی تئاترها کشیده شدند، و ابزارهای ماشینی برای بالا و پایین بردن وسایل سنگین صحنه در این میدانها، پیشرفت بسیاری کرد. دیگر آنکه، مسابقات گلاباتوری و وناسیون امکان نوآوریهای بیشتری فراهم می‌کردند، و گاه با ارائه‌ی سرگرمیهای

طرفین جنگنده نابود می‌شد، مگر اینکه مورد توجه مردم قرار می‌گرفت و از مرگ نجات می‌یافت.

وناسیون^{۱۸۵}، یا جنگ حیوانات، رابطه‌ی نزدیکی با مسابقات گلاباتوری داشت، و همچون مسابقات گلاباتوری، در آمفی تئاتر اجرا می‌شد. نمایش جنگ حیوانات وحشی، احتمالاً نخستین بار در ۱۸۶ پیش از میلاد در سیرکوس^{۱۸۶} اجرا شد، و بزودی

جزء نمایشها درآمد. این نمایش گاه به صورت جنگ بین انسان و حیوان وحشی نیز اجرا می‌شد. در اواسط سده‌ی اول پیش از میلاد اجرای وناسیون بسیار مفصل شده بود، اما هنوز رواج کامل نیافته بود، تا آنکه در سال ۸۰ میلادی کولوستوم^{۱۸۷} افتتاح شد. در مراسم افتتاحیه‌ی کولوستوم، که صد روز به طول انجامید، حدود ۹۰۰۰ حیوان کشته شدند. البته بسیاری از حیواناتی که به میدان مسابقه آورده می‌شدند، حیوانات وحشی تربیت شده‌ای بودند که فقط نمایش می‌دادند و واقعاً نمی‌جنگیدند؛ اکثر این حیوانات به یکی از این دو طریق مورد بهره‌برداری قرار می‌گرفتند: در نمایش شکار جانوران وحشی، گروههایی مسلح به میدان می‌آمدند و حیوانات موجود در میدان را می‌کشتند؛ یا انسانهایی که به میدان فرستاده شده بودند، طعمه‌ی حیوانات قرار می‌گرفتند. بهترین نمونه‌ی این مراسم، طبق منابع موجود مسیحیان محکوم به مرگی بودند که به عنوان مجازات به میدان فرستاده می‌شدند تا طعمه‌ی شیران گردند. سرگرمیهای دیگر دوران امپراتوری که خود معلول تنوع طلبی رومیها بود شامل نمایش حیوانات گوناگون از نقاط مختلف دنیا بود. این میدانهای نمایش، یا قتلگاهها، با درختان گوناگون تزئین می‌شدند، و در آنها تپه‌های ماهرها و عوامل دیگر دکوری ساخته می‌شد تا محیط طبیعی و



تصویر ۱۸۳. بازسازی يك ناماكيا در دوره‌ی دومینیانوس (اواخر سده‌ی اول میلادی). این تصویر در دوره‌ی رنسانس نقاش شده است.

سراسر امپراتوری ساخته شدند. با گذشت زمان، مسابقات گلاباتوری روز به روز مفصل‌تر گردیدند؛ و غالباً یک موسیقی‌ی زمینه با افکتهای صوتی، مسابقه‌ی راه که گاه لباس مخصوص و دکور نیز داشت، همراهی می‌کرد. مدرسه‌ی ویژه‌ای نیز برای تربیت گلاباتورها تأسیس شده بود که شاگردانش اکثراً برده‌ها بودند. همچون مِم، تماشاگران از این نمایشها نیز هر روز چیز تازه‌ای می‌خواستند و در آنها اسرای بیگانه‌ای را از اهالی‌ی بریتانیا با اسرای افریقا و آسیا به جان هم می‌انداختند. در این مسابقات سلاحهای گوناگونی با شیوه‌های مختلف جنگی به کار برده می‌شد. چنین به نظر می‌رسد که رومیان از تماشای بازی مرگ و زندگی لذت ویژه‌ای می‌بردند؛ بازی‌ای که در آن حداقل یکی از

فراهم آورد. این مسابقات که در سال ۲۶۴ پیش از میلاد معرفی شدند مسابقاتی مرگبار بودند که به طور خصوصی و در خفا انجام می‌شدند، و تا سال ۱۰۵ پیش از میلاد جزء جشنواره‌های رسمی در نیامدند. گفته می‌شود هنگامی که رومیان فرهنگ یونانی را خیلی کهنه و از رسم افتاده یافتند، مسابقات گلاباتوری را در مقابل تراژدی علم کردند. قبل از پایان سده‌ی اول میلادی، این نوع مسابقات در سراسر امپراتوری روم تثبیت شده بود. تعداد گلاباتورها روز به روز افزایش می‌یافت، و در ۱۰۹ میلادی ۵۰۰ زوج گلاباتور در یک جشنواره که پس از یک پیروزی نظامی برپا گردید به رقابت پرداختند. برای اجرای همین مسابقات گلاباتوری بود که اولین آمفی تئاتر در ۴۶ پیش از میلاد بنا گردید، و بقیه به تدریج در

دیگر، یا اجرای باله‌هایی با گروه عظیم رقصگران و صحنه‌های باشکوه، برنامه‌های خود را رونق بیشتری می‌بخشیدند.

هرچند فعالیت‌هایی که شرح آن رفت جزء تئاتر محسوب نمی‌شوند، اما در مطالعه‌ی تئاتر رومن نمی‌توان از این نمایش‌ها نادیده گذشت. این نمایش‌ها هر از گاهی در کنار اجرای نمایشنامه‌های دراماتیک جشنواره‌ها عرضه می‌شدند، و بازیگران تئاتر ناچار بودند با آنها به رقابت بپردازند. به این ترتیب ضرورت خشن شدن تئاتر در دوران امپراتوری را به خاطر اجبار در جذب تماشاگر و رقابت در مقابل نمایش‌های آنجانی می‌توان دریافت. اما برای درک اهمیت مقام تئاتر در این رقابت همین نکته بس که تا اواسط سده‌ی چهارم میلادی سالانه ۱۰۰ روز به تئاتر و ۷۵ روز به سرگرمی‌های دیگر اختصاص داده شده بود (هرچند توجه به این نکته نیز ضروری است که همه‌ی تئاترهای روم بر روی هم، به اندازه یک نمایش در سیرکوس ماکسیموس تماشاگر نداشتند).

چگونگی تولید نمایش‌ها

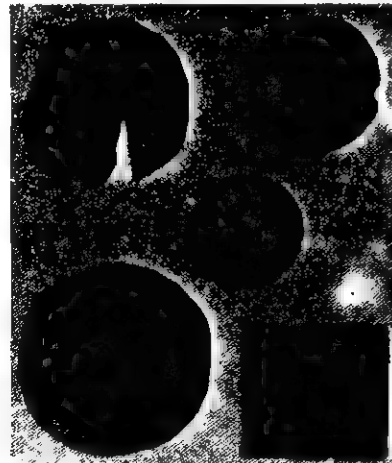
مدیریت جشنواره‌های دولتی که در آنها نمایش‌های تفریحی ترتیب داده می‌شد، با مسؤولان محلی بود که بودجه‌ای برای مخارج جشنواره دریافت می‌کردند. این رؤسا گاه شخصاً مخارج اضافی را به عهده می‌گرفتند، چرا که یک جشنواره‌ی موفق موجب کسب اعتباری برای آنان می‌شد. برای لودی اسکاتیسی (۱۰۶) (یا قسمت مربوط

به نمایش تئاتر در جشنواره) قراردادی بین مدیران برنامه‌ها (دومینی^(۱۰۸) و بازیگران (گرکس^(۱۰۹)) بسته می‌شد. سرپرست هر گروه احتمالاً نمایشنامه‌ها را شخصاً از نویسندگان خریداری می‌کرد و تهیه‌ی موسیقی، وسایل صحنه، و لباس را نیز هم برعهده داشت. احتمالاً نمایشنامه‌ها پیش از اجرای عمومی برای رئیس جشنواره اجرا می‌شدند تا هم در صورت لزوم ممیزی (سانسور) شوند و هم کیفیت اجرا مورد تأیید قرار گیرد. معلوم نیست که آیا برای نمایش‌ها تبلیغ یا آگهی عمومی هم به عمل می‌آمده یا نه، اما دیوارکوبهایی (پوستر) در دوران امپراتوری وجود داشته که چیزهای مختلفی را تبلیغ می‌کردند.

معمولاً شرکت‌های تجارتمندی متعددی نمایشنامه‌ها را به جشنواره‌ها پیشنهاد می‌نمودند، و هر یک مبالغی دریافت می‌کردند، اما پرداخت‌های اضافی یا جوایز، جداگانه به شرکت‌ها یا بازیگران و نویسندگانی اعطا می‌شد که مورد توجه ویژه تماشاگران قرار گرفته باشند. در منابع قدیمی اشارات جسته گریخته و غیرمستقیمی وجود دارد که حاکی از دادن رشوه به تماشاگران یا مدیران جشنواره برای کسب رأی بیشتر است. در دوران امپراتوری، امپراتوران اعمال نفوذ قابل توجهی بر نمایشنامه‌ها می‌کردند، و بسیار اتفاق می‌افتاد که بازیگری را مورد لطف یا خشم قرار دهند. معمولاً تماشاگران بیشترین تأثیر را بر اجرای تئاتر داشتند. هر نمایشنامه‌ای بدون وقفه پس از نمایشنامه‌ی قبلی اجرا می‌گردید، و فاصله‌ی بین درام‌ها با نمایش‌های تفریحی و میمهای کوتاه پر می‌شد؛ اجرای درام‌ها در سراسر روزی که به لودی اسکاتیسی اختصاص داشت، ادامه می‌یافت. ورود به نمایش‌های دولتی همیشه رایگان بود و

همه‌ی طبقات مردم قادر بودند آنرا ببینند. پلوتوس به پرستاران، کودکان، پرده‌ها، فاحشه‌ها، ملازمان مقامات عالیرتبه، و زنانی اشاره می‌کند که در جایگاه تماشاگران برای یافتن جای مناسب کشمکش و بلوای غریبی پیدا می‌کردند. در بعضی دوره‌ها، در ارکسترا جایگاه ویژه‌ای برای سناتورهای ذخیره می‌شد. تعدادی بلیط مربوط به دوران امپراتوری به دست ما رسیده که معلوم نیست این بلیط‌ها مخصوص اشخاص مهمی بوده است که جا برایشان ذخیره می‌شد، یا همه‌ی تماشاگران مجبور به تهیه‌ی آنها بوده‌اند، تا بیش از ظرفیت تئاتر تماشاگر وارد نشود. منطقی‌تر آن است که بگویم جایگاه‌ها را کسانی اشغال می‌کردند که زودتر می‌آمدند. تئاترها گنجایش هزاران نفر را داشتند. ظرفیت

تصویر ۱۹۳. (۵) این زئونها با بلیط‌ها احتمالاً در دوران روم، برای ورود به تئاتر مورد استفاده بوده‌اند.



تئاترهای موقت اولیه‌ی رم را نمی‌دانیم، اما اولین تئاتر دائمی که ساخته شد، حدود ۱۰,۰۰۰ نفر گنجایش داشته است. پیداست در این زمان بخش کوچکی از اهالی رم قادر به دیدن نمایش بودند، زیرا در سال ۲۰۰ پیش از میلاد جمعیت رم حدود ۲۱۵,۰۰۰ نفر بود، و در دوران امپراتوری به یک میلیون نفر افزایش یافت. معمولاً همه‌ی نمایشنامه‌های جشنواره در یک تئاتر اجرا می‌شدند، اما در یک جشن باشکوه در سال ۱۷ پیش از میلاد، سه تئاتر مختلف سه شبانه روز پشت سر هم تئاتر اجرا کردند. عموماً توجه تماشاگران بیشتر به نمایش‌های سرگرم‌کننده بود، اما مدیران رسمی ناچار بودند طبق برنامه پیش ببروند. تماشاگران هرگاه می‌خواستند می‌توانستند تئاتر را ترك کنند و باز به تئاتر برگردند. گذشته از آن، برای جلب توجه تماشاگران آسان پسند، نمایش‌های دیگری وجود داشت، که با درام جدی به رقابت برمی‌خاست. دو اجرای اولیه‌ی مادرزن اثر ترنس، از آنرو با شکست روبرو شد که تماشاگران برای دیدن رقص طناب و مسابقه‌ی گلابیاتوری که همزمان اجرا می‌شد، تئاتر را ترك کردند. تماشاگران همچنین برای تهیه غذا و نوشابه که در بیرون به فروش می‌رسید، تئاتر را ترك می‌گفتند.

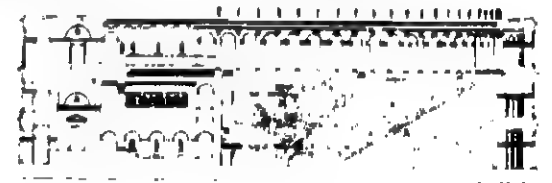
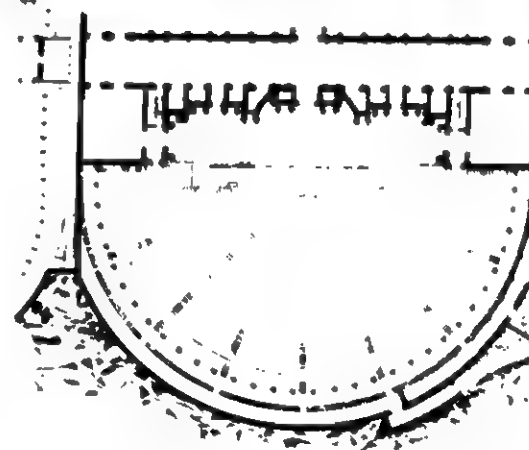
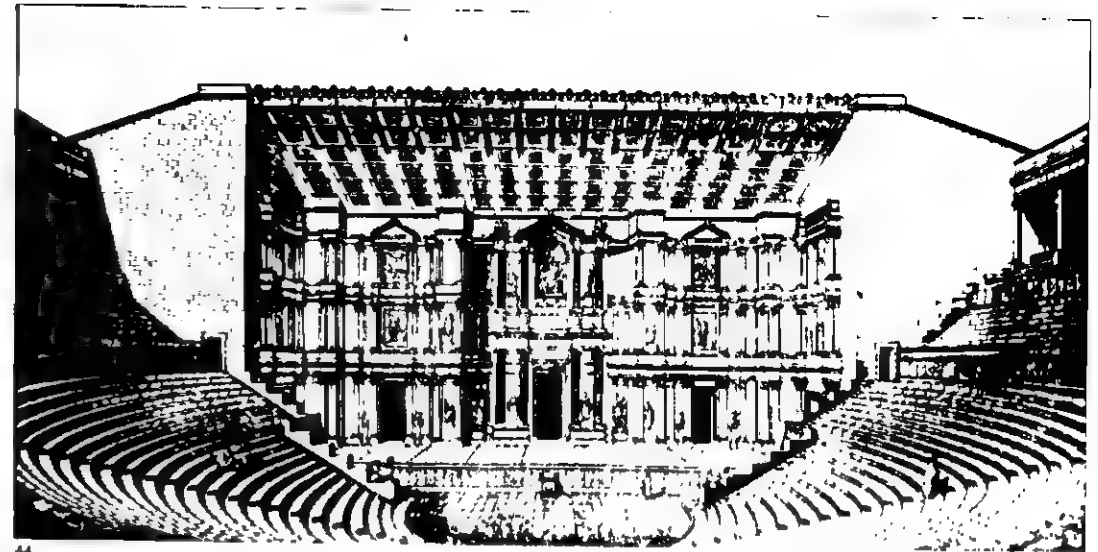
تماشاگران رومی ظاهراً در اظهار تحسین یا اعتراض نسبت به اجراها عجز بودند، و از آنجا که عکس‌العمل تماشاگران تعیین‌کننده‌ی موفقیت و در نتیجه دریافت جایزه یا پول اضافی بود، لذا بازیگران برای جلب رضایت آنان مدام باید تلاش می‌کردند. بسیاری از منابع قدیمی تئاتر روم را به خاطر آنکه مجبور بوده با سلیقه‌ی نازل مردم عامی هماهنگ گردد، و در نتیجه دچار سقوط شده بود، سرزنش کرده‌اند.

تئاترهای رومن^{۱۱۰} به این نتیجه می‌رسد که «همه‌ی محله‌ایی که به منظور لودی اسکائیزی ساخته شده‌اند و مطمئناً، و شاید به احتمال زیاد، پیش از استقرار تئاترهای دائمی در روم وجود داشتند، نه تنها با يك معبد مربوط بوده‌اند، بلکه در مقابل معبد جای مشخص خود را داشته‌اند.» وی همچنین می‌گوید که نمایشها همواره در «دیدرس خدا»یی اجرا می‌شدند که جشنواره مربوط به او بود، و ضمناً صحنه را رو به معبد می‌ساختند تا خدا بتواند نمایش را ببیند.

اولین تئاتر دائمی در رُم، معبدی در بالای جایگاه تماشاگران داشت که وقف ونوس شده بود. بسیاری از مورخان این عمل را ضمناً به عنوان حيله‌ای قلمداد می‌کنند، که به کار رفته بود تا جلوی اعتراض سناتورها را

برای اولین بار ساختمان تئاتر هلنی را برای نمایشنامه‌های خود اقتباس کرده باشد، زیرا وی بیش از هر نویسنده‌ی دیگری با تئاتر هلنی آشنایی داشت. از طرف دیگر، از آنجا که در تئاتر رومن انواع مختلف سرگرمیها اجرا می‌شد، و ظاهراً برای هر جشنواره‌ای يك ساختمان موقتی هم در کنار ساختمان اصلی برپا می‌داشتند، لذا می‌توان تصور کرد که در طول زمان تجربیات زیادی در بنای تئاتر رومن حاصل شده باشد. مسأله‌ی ارتباط نمایشهای تئاتری و مراسم مذهبی پیچیده است. به رغم یونانیان اولیه، رومیان در بزرگداشت خدایان گوناگونی نمایش برپا می‌کردند که هر يك از آنان حریم مقدس و ویژه‌ی خود را داشت، و استفاده از آن برای مراسم خدایان دیگر مناسب نبود. هنین^{۱۱۱} در کتاب معبد -

تصویر ۲۱.۳. تئاتری در اودوم. مجرعه‌ی محاطه‌ی محفل آن که به صحنه منص می‌بود قبل بوجه است. این تئاتر بر روی دامنه‌ی تپه‌ای ساخته شده، و برای ورود به طبقات مختلف آن در این تپه سدهای جوی به عمل آمده است. در کنار ساختمان تئاتر می‌توان محفل سرگرمی را مشاهده کرد. گنجینه‌ی عمومی رومانی.



تصویر ۲۱.۴. تئاتر اودوم. در این تئاتر، صحنه و محفل تماشاگران در یک تپه ساخته شده است.

درخشان درام نویسی به وجود آمد.

در سده‌ی سوم پیش از میلاد ساختمانهای متعدد تئاتر برای آنکه رومیان بتوانند از آنها اقتباس کنند وجود داشته است. از جمله (۱) تئاتر اتروسکی، (۲) تئاتر آتلان، و (۳) تئاتر یونانی. اینکه کدامیک از اینها، یا تئاترهای دیگر، الگوی تئاتر رومن بوده‌اند، برای ما روشن نیست. چنین می‌نماید که لیویوس آندرو نیکوس

ساختمان تئاتر رومن

اولین ساختمان دائمی تئاتر در رُم در ۵۵ پیش از میلاد ساخته شد، و این امر ۴۰۰ سال پیش از معرفی درام به روم، و یکصد سال پس از تاریخ نوشتن آخرین نمایشنامه‌ی موجود رومی انجام گرفت. همانند یونان، ساختمان دائمی تئاتر در روم نیز بسی دیرتر از دوران

برای ساختن تئاتر دائمی بگیرد. گرچه این تعبیر ممکن است صحت داشته باشد، اما امکان اینکه در تئاتر پمپئی سنت رایج ساختمان تئاتر ادامه یافته باشد نیز وجود دارد. از طرف دیگر، در روم همواره گروههایی بودند که با اجرای نمایش مخالفت می کردند و آن را عامل فساد و اسراف می شناختند. برخی از مورخان معتقدند که ساخته نشدن تئاتر دائمی تا سال ۵۵ پیش از میلاد خود امتیازی برای این گروه بوده است. همچنین قبل از این تاریخ، احتمالاً سنای رُم ساختن تئاتر دائمی برای یک خدا را صلاح نمی دانست، مگر آنکه برای خدایان دیگر نیز تئاتری اختصاص داده شود، و ساختن این همه تئاتر هزینه زیادی در بر داشته است. در هر صورت ساختن تئاترهای دائمی که در ۱۷۹، ۱۷۴، و ۱۵۵ پیش از میلاد شروع شده بود، پس از آن ادامه نیافت. شاید در دوران امپراتوری دعوی خدایان گوناگون به این طریق اجابت می شد که در هر تئاتر معبد و محرابی را به خدایان اختصاص دهند، و در جشنواره‌ی هر یک از آنها، تمثال یا مجسمه شان را در محراب آن نصب کنند. گذشته از علل تبدیل تئاترهای موقتی به دائمی، باید تفاوت‌های بین این دو نوع ساختمان نیز مورد بررسی قرار گیرد.

اگر فرض کنیم سالیانه پنج جشنواره در روم وجود داشته باشد و برای هر یک از این جشنواره‌ها یک تئاتر موقتی ساخته شود و پس از پایان جشنواره خراب شود، در نتیجه تا سال ۵۵ پیش از میلاد می بایست حداقل ۵۰۰ تئاتر موقتی ساخته و خراب شده باشد. احتمال اینکه این گونه تئاترهای موقتی اندازه و طرح واحدی داشته باشند بسیار کم است. حداکثر می توان چنین فرض کرد که ویژگی کلی آنها یکسان بوده است، و محققانی که کوشیده اند تئاترهای موقتی را بازآفرینی کنند معمولاً

اسکلت آنها را سست تر و ساده تر از تئاترهای سنگی دائمی تجسم کرده اند. عدم توافق بین مورخان درباره‌ی جزئیات تئاترهای موقتی حول موضوعاتی نظیر پیچیدگی و دقت پس زمینه‌ی صحنه، اندازه‌ی صحنه، و گنجایش جایگاه تماشاگران دور می زند و هیچیک از این اختلافها را نمی توان با اطمینان مرتفع ساخت.

به نظر می رسد بنای تئاترهای دائمی رفته رفته مجلل تر، پرخرج تر، و با جزئیات بیشتری ساخته می شد. گفته می شود در ۹۹ پیش از میلاد کلاودیوس پولچر (۱۱۱) تئاتری بنا کرد که نقش دیوارهایش به قدری واقعگرا بودند که پرندگان برای لانه سازی در نقش مناظر آن گرد می آمدند. پلینی (۲۳-۷۹ میلادی) می نویسد مارکوس آمیلیوس اسکوروس (۱۱۳) در ۵۸ پیش از میلاد تئاتری ساخت که صحنه اش سه طبقه داشت؛ طبقه‌ی اول از سنگ مرمر، طبقه دوم از شیشه، و طبقه‌ی سوم از چوبهای محلا ساخته شده بود؛ تئاتر تماماً با ۳۶۰ ستون و ۳۰۰ مجسمه‌ی برنزی تزیین یافته بود، و اودیتوریوم آن برای ۸۰،۰۰۰ تماشاگر گنجایش داشت. پلینی همچنین نوشته است که گایوس اسکریونیوس کوریو (۱۱۳) دو تئاتر بنا کرد که پشت به پشت هم هر یک بر روی محوری گردان قرار داشتند، و در حالی که تماشاگران در جایگاه نشسته بودند، دو قسمت، یا دو تئاتر، به هم می پیوستند و تشکیل یک آمفی تئاتر را می دادند. هر چند محققان امروزی شدیداً در صحت این اظهارات تردید دارند، اما گزارش پلینی در همان دوران مبنی بر آن است که ساختمان تئاترها چندان غیرعادی و مجلل نبود که به افسانه می ماند.

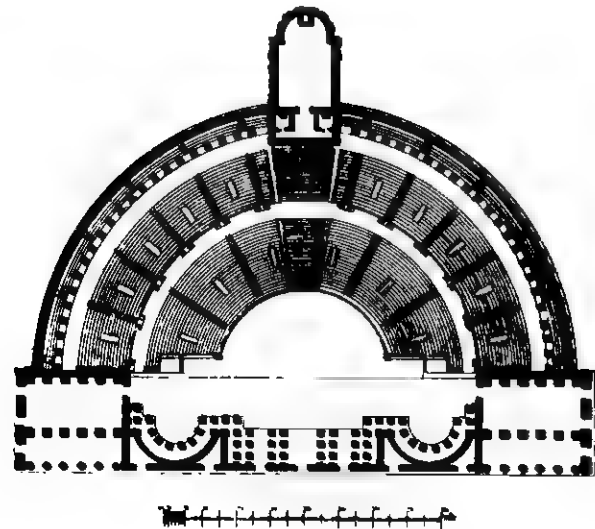
با توجه به بزرگی و پیچیدگی تئاترهای موقتی، عجیب نیست اگر پمپئی اجازه یافته باشد تا در سال ۵۵

پیش از میلاد یک تئاتر دائمی بسازد. قبل از پایان سده، دو تئاتر دیگر نیز در رم بنا گردید: یکی تئاتر بالیوس (۱۱۵) در ۱۳ پیش از میلاد که گنجایش حدود ۸۰۰۰ نفر را داشت، دیگری تئاتر مارسولوس (۱۱۳) در ۱۱ پیش از میلاد که ظرفیتی حدود ۱۴۰۰۰ نفر داشت. بجز اینها، تئاتر دائمی دیگری در روم ساخته نشد، اما ساختن تئاترهای موقتی همچنان در رم و شهرهای دیگر تادمتها ادامه داشت. تئاترهای موقتی نیز، تا پایان امپراتوری روم به تدریج به تئاترهای دائمی تبدیل گردیدند.

از آنجا که طرح تئاترهای دوران امپراتوری به یکدیگر شبیه بودند، با مطالعه‌ی آثار به جا مانده، می توان کلیاتی از مختصات اصلی آنها را به دست آورد. این تئاترها بعکس تئاترهای یونانی، که در سراسیمها بنا می شدند، در زمین مسطح ساخته می شدند. رفت و آمد تماشاگران از طریق راهروهایی که در اطراف و پایین

جایگاه تعبیه شده بود به راحتی انجام می گرفت، و گاه که تئاتری بر روی تپه برپا می شد، راهروها با بریدن سراسیمها به وجود می آمدند. تعدادی راهروی عمودی، اودیتوریوم را به چند بخش (یا گاهه آوا) تقسیم می کرد و یک راهروی افقی وسیع در وسط سراسیمهی و یک ایوان در بالای آن، رفت و آمد افقی را میسر می ساخت. شاید لازم به توضیح باشد که به کارگیری طاق از سوی رومیها امکان ایجاد اسکلت‌های عظیم‌تری را نسبت به بناهای یونانی فراهم آورد. در ساختمانهای یونانی به کار بردن جرز حمل در دل دیواره معمول بود، اما رومیها به دلیل استفاده از طاق قوسی نیازی نداشتند که سنگینی ساختمانها را بر دوش تپه‌ها بگذارند.

ساختمان صحنه (اسکینا) و اودیتوریوم (جایگاه تماشاگران) به هم متصل می شدند و با ارتفاعی مساوی و دایره وار یک واحد ساختمانی را تشکیل می دادند.



تصویر ۲۲.۳. نقشه‌ی تئاتر پمپئی که در اواخر دوران عظمت روم ساخته شده است. معبد ونوس در قسمت بالای نقشه، و صحنه‌های بزرگ و پیچیده‌ی آن به نام اسکینافرون در پایین دیده می شوند.

راهروهای آن نظیر پارودوسها بودند و سقف داشتند، و محل ورود به جایگاه (یا اُمیتوریا^(۱۱۸)) و ارکسترا را به وجود می‌آوردند. بر هر يك از این راهروها یا گذرگاههای مسقف اتاقکهای ساخته می‌شد و برای مقامات جشنواره، که ناظر بر حسن انجام جشنواره بودند، ذخیره (رزرو) می‌شد، یا امپراتور و اشخاص سرشناس دیگر در آنها می‌نشستند. ارکسترا، که به شکل نیم‌دایره‌ای کامل بود، در روم معمولاً جای نشستن افراد مشخص بود. ارکسترا گاهی نیز برای اجرای رقص، جنگ حیوانات، مسابقات گلدیاتوری، یا باله‌های آبی به کار می‌رفت.

صحنه (یا پولپیتوم^(۱۱۹)) حدود ۱۵۰ سانتی‌متر ارتفاع داشت و خط جلوی آن روی قطر دایره‌ی ارکسترا می‌افتاد. در تئاترهایی که پیش از ۱۰۰ میلادی ساخته شده‌اند، گیره یا شیارهایی برای نصب پرده در نزدیکی

لبه‌ی صحنه تعبیه می‌شد؛ و بعد از سده‌ی دوم میلادی، با پیدا شدن روشهای دیگر، این شیارها پر شدند. اندازه‌ی صحنه بستگی به اندازه‌ی تئاتر داشت، اما معمولاً با معیارهای امروزی، بسیار گشاده و وسیع بود، و حدود ۶ تا ۱۲ متر عمق، و از ۳۰ تا بیش از ۹۰ متر درازا داشت. بر دیوار عقب صحنه، سه تا پنج در ورودی قرار داشت، و حداقل يك در بر هر يك از بالها (جناحها) (یا ورسورا^(۱۲۰))، در دو سوی صحنه قرار داشت. جلوخان یا نما (اسکینافرون^(۱۲۱))ی ساختمان صحنه به وسیله‌ی ستونها، طاقچه‌ها، رواقها، و مجسمه‌های رنگین یا اکلیل کاری شده تزئین می‌شد. بالای صحنه را سقفی می‌پوشاند، تا هم آکوستیک صدا را اصلاح کند، و هم اسکینافرون مجلل آن را از باد و باران محافظت نماید. اکثر تئاترهای دائمی اولیه احتمالاً دارای نمای صاف و مسطح بوده‌اند، اما پس از سده‌ی دوم میلادی تورفتگیها

و طاقچه‌های مدوری معمول گردید تا دهلزهای عمیق و شاه نشینهایی را در نمای صحنه ایجاد کند. ترکیب اخیر در فضای انتهای صحنه ایجاد می‌شد و چیزی شبیه يك راهرو می‌ساخت. اتاق لباس کتی و مکانهای لازم دیگر برای گروه بازیگران در قسمت بالای صحنه قرار داشت. ساختن درهای مخفی در کف صحنه معمول بود، و در بعضی تئاترها روزنه‌ی مرتفعی در یکطرف صحنه تعبیه می‌شد که احتمالاً مورد استفاده‌ی مدیر صحنه بود.

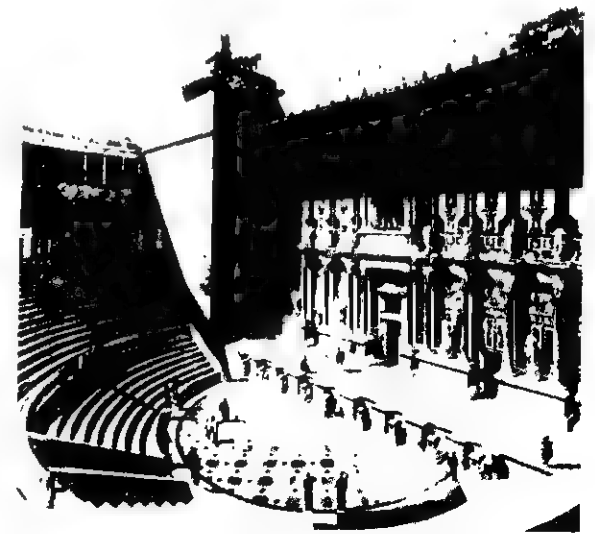
رومیا به آسایش تماشاگران توجه زیادی مبذول می‌داشتند. در دوران امپراتوری، تأسیساتی به وجود آوردند که توسط آب روان، هوای اودیتوریوم را خنک می‌کرد، و برای حفظ تماشاگران از گرمای خورشید، در ۷۸ پیش از میلاد سایبانهایی (یا ولا^(۱۲۲)) ساخته شد که در دو ردیف به دکلهایی که در پیشامدگیهای بالای اودیتوریوم وجود داشت نصب می‌شد. این سایبانها رنگ آمیزی زیبایی داشتند، و گاه تصویری را در سطح قابل رؤیت آن نقاشی می‌کردند. (مثلاً ترون دستور داده بود که او را به عنوان خدای خورشید در حال راندن ارابه، بر این سایبانها تصویر کنند).

در دوران امپراتوری روم حدود ۱۲۵ تئاتر دائمی ساخته شد، که مهمترین آنها به این ترتیب قابل ذکرند: تئاتر اوستیا^(۱۲۳) (در ایتالیا) بین ۳۰ و ۱۲ پیش از میلاد، آرل^(۱۲۴) (در فرانسه) احتمالاً قبل از ۴۶ پیش از میلاد، اورانژ^(۱۲۵) (در فرانسه) در سده‌ی اول یا دوم میلادی؛ مریدا^(۱۲۶) (در اسپانیا) در سال ۱۸ پیش از میلاد؛ تیمگاد^(۱۲۷)، جمیلا^(۱۲۸)، دوگا^(۱۲۹) (همه در شمال آفریقا) بین ۱۳۸ و ۱۹۲ میلادی؛ سابراتا^(۱۳۰) (آفریقای شمالی) حدود ۲۰۰ میلادی؛ آسپندوس^(۱۳۱) (در جنوب آسیای صغیر) در ۱۶۱-۱۸۰ میلادی؛ و آتن در ۱۶۱ میلادی.

در بخش یونانی امپراتوری روم معدودی تئاتر کاملاً رومی ساخته شده بود، اما روش جاری بر آن بود که همان ساختمانهای تئاتر یونانی را تغییر دهند و مطابق سلیقه‌ی رومی درآورند. در بعضی از این تئاترها، تیروماتا (ورودیهای صحنه) را تغییر داده و به شکل اسکینافرون رومی در می‌آوردند؛ صحنه‌ی بسیاری از آنها را مرتفع، و تعدادی را نیز با صحنه‌های کم ارتفاع، حدود ۱۵۰ سانتی متر، می‌ساختند. در یونان، برای افزودن بر عمق صحنه غالباً صحنه را تا قسمتی از ارکسترا تا ۷ متر پیش می‌آوردند. از آنجا که ساختمانهای یونانی فاقد بال طرفین بود، معمولاً يك در ورودی اضافی در انتهای دیوار در هر دو سوی صحنه تعبیه می‌کردند تا تعداد درها را به ۵ تا ۷ برسانند.

ساختمانهای دیگر برای نمایشهای تفریحی

علاوه بر تئاتر، ساختمانهای دیگری نیز در رم و شهرهای دیگر برای نمایشهای تفریحی بنا گردیده بود، و سیرکوس ماکسیموس که برای مسابقات ارابه‌رانی طراحی شده بود، بزرگترین و قدیمیترین این ساختمانها بود. این بنا ابتدا در سال ۶۰۰ پیش از میلاد در زمینی به ابعاد ۲۰۰ در ۶۰۰ متر بنا گردید. در آغاز امپراتوری، استادیوم (جایگاه تماشاگران) آن گنجایش ۶۰,۰۰۰ تماشاگر را داشت، اما بعدها ظرفیت آن از این هم بیشتر شد. شکل اولیه‌ی این سیرک میدانی بود که ۱۲ ارابه‌ران در کنار هم می‌توانستند در آن مسابقه بدهند. با آنکه این محل برای

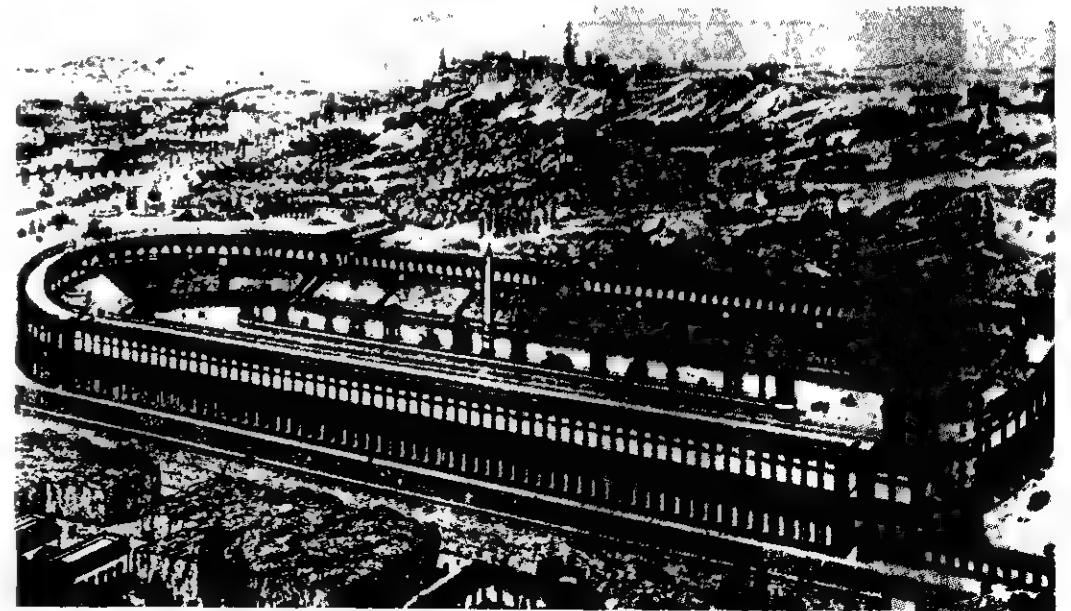


ارابه‌رانی طراحی شده بود، نمایشهای سيرك (لودی سيركتس) (۱۳۱)، مثل اسب‌دوانی، مشت‌زنی، کشتی، جنگ حیوانات وحشی، و غیره نیز در آن اجرا می‌گردید. بعدها ۳ سيرك نیز در رم ساخته شد که تاریخ بنای آخرین آن ۳۰۹ میلادی است.

از جمله ساختمانهای دیگر برای نمایش، آمفی‌تئاتر بود که برای وناسیون و مسابقات گلاادیاتوری به کار می‌رفت، و گاه ناماکیا نیز در آنجا برگزار می‌شد. اولین آمفی‌تئاتر در ۴۶ پیش از میلاد بنا شد، که همچون دو آمفی‌تئاتری که بعد از آن ساخته شد ساختمانهایی

موقتی بودند. سپس، در سال ۸۰ میلادی آمفی‌تئاتر فلاوی (۱۳۲) (که امروزه کولوسئوم خوانده می‌شود) بنا گردید. این بنا در اصل سه طبقه داشت، و در سده‌ی سوم میلادی يك طبقه‌ی دیگر به آن افزوده شد. این ساختمان حدود ۴۸ متر ارتفاع ۱۹۰ متر درازا و ۱۵۴ متر پهنا داشت، و حدود ۵۰,۰۰۰ نفر تماشاگر را در خود جای می‌داد. صحنه یا میدان آن ۸۷ در ۵۴ متر بود. این کولوسئوم بالاکنشی داشت که می‌توانست دکورهای سنگین، جانوران وحشی، و مسابقه دهندگان را از زیرزمین صحنه به سطح صحنه آن بالا بکشد.

تصویر ۲۴.۳. بازسازی سيرك رومن. از دوران کالیکولا و نرون. سده‌ی اول پیش از میلاد. برگرفته از کتاب معماری، نوشته‌ی دورم (۱۹۰۵).



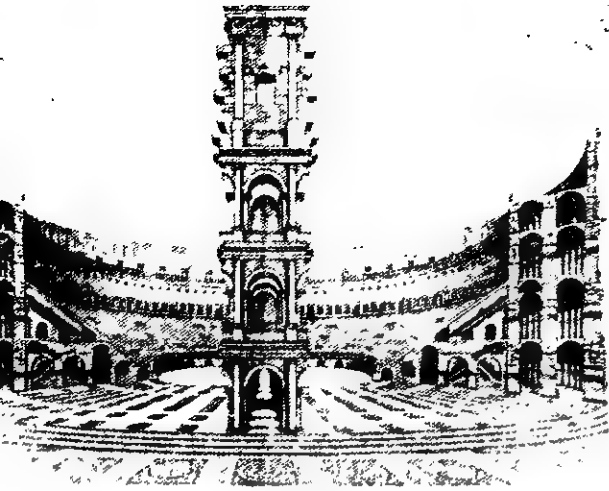
صحنه

پس زمینه‌ی اصلی صحنه در تئاتر رومن اسکینافرون نامیده می‌شد. در کمده‌ی، این نما (فاساد) به عنوان خانه‌هایی که در کنار گذرگاه (خیابان) قرار دارند به کار گرفته می‌شد. در تراژدی، اما، این نما معمولاً به عنوان قصر یا معبد به کار می‌رفت. هر چند در برخی نمایشنامه‌ها صحنه فضایی باز و بدون ساختمان، یا منظره‌ی يك دهکده است، اما صحنه‌ها از نمایشنامه‌ای به نمایشنامه‌ی دیگر تغییری نمی‌کرد. چنانکه در پیش درآمد (پرولوگ) نمایشنامه‌ی مناکی اثر پلوتوس آمده است «در این نمایشنامه، نام این شهر اپیداموس» (۱۳۳) است؛ و در نمایشنامه‌ی دیگر شهر دیگری خواهد بود.» تماشاگران احتمالاً محل نمایش را از گفتار متن نمایشنامه درمی‌یافتند.

در مورد پس زمینه‌ی صحنه مسائل متعددی وجود دارد، از جمله تعداد و انواع جزئیات سه بعدی که در نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس مورد نیاز بود. برخی محققان اظهار می‌دارند، برای این منظور تعدادی ایوان، شاه‌نشین، و عوامل دیگری نظیر آن وجود داشته است، و برخی برآنند که بر دیوار عقب صحنه پرده‌های نقاشی نصب می‌شد. منشأ این اختلافات از آنجاست که در نمایشنامه‌های موجود صحنه‌های فراوانی برای استراق سمع وجود دارد که در آنها دو بازیگری که در صحنه هستند نباید یکدیگر را ببینند. عده‌ای از مورخان تأکید می‌کنند که وجود عناصر سه بعدی برای این گونه صحنه‌ها ضروری بوده است، تا بازیگر بتواند در پشت آنها پنهان شود، و عده‌ای دیگر اصرار دارند که قراردادهای نمایشی در صحنه‌های رومن به بازیگران اجازه می‌داده تا

در صورت لزوم تظاهر به دیدن یا ندیدن یکدیگر کنند. مسأله‌ی دیگری که کاملاً با این مسأله ارتباط نزدیک دارد وجود صحنه‌های داخلی مختلف در نمایشنامه‌هاست. از آنجا که در کمدها تعدادی صحنه‌های میهمانی و صحنه‌های داخلی دیگر وجود دارد، لذا برخی از محققان به این نتیجه رسیده‌اند که این گونه صحنه‌ها در هشتهای سرپوشیده یا دهلیزها و جلوی درهای متعدد موجود در نمای صحنه اجرا می‌شدند تا بهتر بتوانند داخلی بودن صحنه را مجسم نمایند. هنوز عده‌ای نیاز به این تمهیدات را نمی‌پذیرند، و به هر حال این حدسیات همه تحت تأثیر برداشت امروزی از واقعگرایی است، و هیچیک از این جدلها قابل اثبات نیست. محتمل آن است که قرارداد صحنه‌ای در دوران پلوتوس و ترنس بسیار قوی‌تر از واقعگرایی به سبک امروزی بوده باشد.

درهای موجود در اسکینافرون از اهمیت شایانی برخوردار بودند، چرا که هر يك از این درها می‌توانست نمایشده‌ی يك خانه‌ی مجلل باشد. از اینرو در نمایشنامه‌ها، اشارات فراوانی توسط بازیگران به این درها وجود دارد. در کمدها، بازیگران از این درها برای فرار استفاده می‌کردند، یا بازیگری را کتک زده در پشت یکی از این درها محبوس می‌نمودند، یا او را از آنجا آزاد می‌ساختند. در تراژدی همه‌ی درهای اسکینافرون احتمالاً به عنوان ورودی همان صحنه استفاده می‌شد. بعضی از مورخان باستانی ذکر کرده‌اند که درمیانی برای ورود شخصیت اصلی نمایش و درهای کناری برای ورود شخصیت‌های کم اهمیت‌تر بوده است. اگر چنین باشد، صحنه‌پردازی می‌بایستی کاملاً قراردادی بوده باشد. درهایی نیز که در ورسورا (یا بالهای صحنه) تعبیه شده



تصویر ۲۵۲. (۵) مقطعی از کولوسئوم، نمایشی از مهندسی رومیان باستان. این آمفی‌تئاتر گنجایش ۵۰,۰۰۰ تماشاگر را داشته است

قاطر از عرض صحنه عبور داده شدند، و در نمایشی دیگر ۴۰۰۰ گوی در صحنه به نمایش گذاشته شد. این گونه افراط کاریها، در دوران امپراتوری حتی شدیدتر گردید، زیرا واقعگرایی در مناظر عظیم و ایجاد صحنه‌های هیجان‌انگیز جزء اولین هدفهای تئاتر در دوران امپراتوری بوده است.

هر چند درباره‌ی ابزارهای مکانیکی پیچیده‌ی صحنه به ندرت در مدارك باستانی ذکری به میان آمده است، اما می‌دانیم که رومیها فن برانگیختن شگفتی و اعجاز تماشاگران را به خوبی می‌دانسته‌اند، و در این راه از ابزارهای مکانیکی پیچیده‌ای در صحنه استفاده می‌کردند. این گونه ابزارها، ظاهراً در آمفی‌تئاترها و بویژه در کولوسئوم توسعه یافتند. در سده‌ی اول میلادی، از این وسایل برای بالا کشیدن حیوانات وحشی از زیر زمین به سطح صحنه استفاده می‌شد، و بعدها این وسایل برای جا به جایی دکور نیز به کار می‌رفت. در کنار بنای اصلی تئاتر ساختمانی بنا شد که در آن وسایل صحنه و دکورانبار می‌شدند. این دکورها در صورت لزوم به زیرزمین کولوسئوم که حدود ۷ متر زیر میدان حفر شده بود، حمل می‌شدند، و از آنجا به کمک بالاکشهای عظیم به سطح میدان (یا صحنه) آورده می‌شدند. مارشال (۱۳۷)

سیپاریوم احتمالاً همراه میم وارد تئاتر شد. در ابتدا يك پرده‌ی کوچک موقتی در انتهای صحنه آویخته می‌شد تا هم پس زمینه‌ی بازی را فراهم آورد و هم جلوی دیده شدن بازیگران در پشت صحنه را بگیرد، و ورود و خروج بازیگران احتمالاً از شکافهایی که در پرده ایجاد شده بود انجام می‌گرفت. با اهمیت یافتن میم، سیپاریوم رفته رفته بزرگتر شد و اغلب به جای پس زمینه‌ی صحنه به اسکینافرون آویخته می‌شد. اینکه بر روی این پرده مناظری نقاشی می‌شد یا نه، و اینکه پرده‌ها در رابطه با نمای کل صحنه چه وضعی داشته‌اند برای ما روشن نیست. چنین به نظر می‌رسد که تعابلی برای مجلل ساختن پرده‌ها و همچنین مجلل ساختن نمای صحنه‌های دائمی وجود داشته است و این دو تمایل متضاد یکدیگرند، چرا که پرده‌ی مجلل احتمالاً جلوی دیده شدن نمای مجلل صحنه را می‌گرفت.

تمهیدات زیادی برای هر چه تماشایی‌تر کردن نمایش با استفاده از گروه عظیم رقصگران، جنگها، و جمعیت‌های عظیم در صحنه به عمل می‌آمد. این گرایش به حیرت افزایی در تماشاگران از اوایل سده‌ی اول میلادی آغاز شد. سیپرو (۱۳۸) می‌نویسد که در مراسم وقف تئاتر پمپیتی در سال ۵۲ پیش از میلاد، در یکی از تمایشها ۶۰۰

روی پریاکتوایی که در هر طرف صحنه قرار داده می‌شد نقش می‌گردید. در هر حال پریاکتوا نمی‌توانسته بیش از قست کوچکی از صحنه‌های وسیع اسکینافرون را بپوشاند، و بقیه‌ی صحنه خالی و در مقابل دید بوده است.

بیشترین مباحث در مورد نیازهای پس زمینه‌ی صحنه مربوط به درام است. تئاترهای دائمی پس از رواج یافتن شکل‌های پست‌تر نمایشی ساخته شدند و بعضی از آنها بیشتر بر جنبه‌ی تماشایی و پر خرج نمایشها تأکید داشتند. پیداست اطلاع ما از قراردادهای صحنه‌پردازی نوع اول بسیار کم است. شاید آگاهی‌های ما بر این نکته که دو نوع پرده در نمایشهای رومن مورد استفاده قرار می‌گرفته راه گشا باشد: اول، اولیوم (۱۳۳)، یا پرده‌ی جلو؛ دوم، سیپاریوم (۱۳۵)، یا پرده‌ی پس زمینه. اولیوم شاید بسی پیشتر، یعنی در ۱۲۳ پیش از میلاد، به کار می‌رفت، و به هر حال مسلم است که در سال ۵۶ پیش از میلاد وجود داشته است. این پرده توسط تیرهای بزرگی آن قدر پایین می‌آمد تا در شیارهای کف جلوی صحنه جا بگیرد. با بلند کردن تیرها به شکل عمودی پرده بالا می‌رفت، و با خواباندن تیرها به صورت افقی پرده پایین می‌آمد. پس از سده‌ی دوم، پرده از بالا آویخته می‌شد و در موارد لزوم با طناب کشیده می‌شد. پرده‌ی جلو از نظر تماشایی بودن بسیار با اهمیت بود، زیرا با این عمل می‌شد در صحنه تغییرات ناگهانی به وجود آورد، یا تابلوی چشمگیری را به سرعت عوض کرد. قبل از وجود این پرده، همه‌ی بازیگران در دید کامل تماشاگران به صحنه وارد یا از آن خارج می‌شدند. پس از پیدایش این پرده، تهیه‌کنندگان باید متحمل مخارج زیادی می‌شدند تا با تمهیدات گوناگون تغییرات صحنه را ممکن سازند.

بودند، کارپردی قراردادی داشتند. بسیاری از نویسندگان باستانی اظهار داشته‌اند به عنوان قرارداد پذیرفته شده بود که یکی از این درها به میدان، در دیگر به پناهگاه، یا لنگرگاه، و یا به يك دهکده گشوده شود.

پریاکتوا ظاهراً در اکثر موارد مهم‌ترین وسیله‌ای بود که مکانهای مختلف را از هم مجزا می‌کرد. ویتروویوس در ۱۵ پیش از میلاد اظهار داشته: «اسکینا به تنهایی چنین کاربردهایی دارد؛ در مرکز آن دو در وجود دارد که به شکل قصرهای سلطنتی تزئین یافته‌اند؛ در طرف راست و چپ درهایی وجود دارد که اتاق یا مکان میهمانها را مشخص می‌کند؛ و در قسمت عقب فضایی وجود دارد که دکورهای گوناگون را در آنجا قرار می‌دهند. این دکورها را یونانیان پریاکتوا می‌نامند، و آنها قطعات متحرك منشوری شکلی هستند که در هر سطح آن منظره‌ای نقش شده است.» در مورد اینکه در سطوح سه گانه پریاکتوا چه چیزی نقاشی می‌شد، ویتروویوس می‌افزاید: «سه نوع صحنه وجود دارد، اول صحنه‌ی تراژیک، دوم صحنه کمیک، سوم صحنه‌ی ساتیری. دکور (مناظر) این صحنه‌ها شباهتی به یکدیگر ندارد. صحنه‌ی تراژیک با ستونها، تزئینات معماری سنگی، مجسمه‌ها، و اشیاء دیگر مناسب شاهان مشخص می‌شود؛ صحنه‌ی کمیک تصویر خرت و پرت‌های شخصی، ایوانها و چشم‌اندازهایی با ردیف پنجره‌های خانه‌های معمولی را دارد؛ و صحنه‌ی ساتیری با درختان، غارها، حفره‌ها، کوهها، و چیزهای دیگر روستایی که به شکل منظره در آمده‌اند معین می‌شود.» تفسیر معنای این نوشته خود موجب جر و بحث‌های فراوانی شده است. ظاهراً قابل ملاحظه‌ترین تفسیر این نوشته آن است که می‌گوید صحنه‌پردازی‌ی نمایشها قراردادی بوده، و این صحنه‌های قراردادی بر

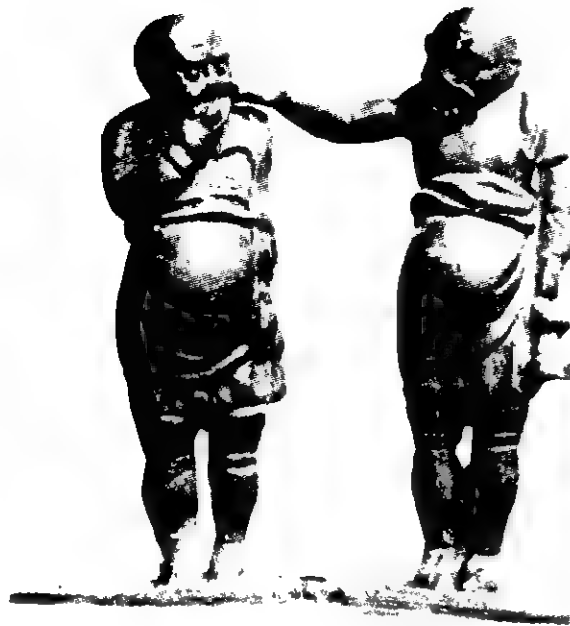
بازیگران و بازیگری

اصطلاح معمول برای بازیگر در روم هیستوریون بود، و اصطلاح کانتور^(۱۳۶) (به معنای سخنور، تحریرکننده) نیز به کار برده می‌شد. در آغاز بین بازیگر درام جدی و اجراکننده میم (میموس^(۱۳۷)) یا سالتاتور^(۱۳۸) تمایز آشکاری وجود داشت، و بازیگر میم منزلت کمتری داشت. اما در اواخر سلطنتی روم، اصطلاح هیستوریون به همه انواع بازیگران اطلاق می‌شد. غالب اجراکنندگان نمایشها مرد بودند، و تنها در میم بازیگر زن وجود داشت.

در مورد پایگاه اجتماعی بازیگران رومی اختلاف زیادی بین مورخان وجود دارد. بعضی اظهار داشته‌اند که همه بازیگران بردگانی بودند که به مدیران شرکتهای تهیه نمایش تعلق داشتند. اگرچه این نظر در پاره‌ای از موارد صادق است، اما مطلقاً همه‌گیر نبوده است. روسیوس^(۱۳۹)، معروفترین بازیگر رومی، مسلماً هیچگاه برده نبوده است، و در حقیقت پس از مدتی به حلقه‌ی نجبا درآمد. همچنین آسویوس^(۱۴۰)، معاصر روسیوس، عضو اُپتیمیست^(۱۴۱) بود. این گروه نفوذ قابل ملاحظه‌ای بر مسائل اجتماعی داشت. وی صاحب ثروت بی‌کران، نفوذ، و قدرت بسیار بود. در سالهای اولیه بسیاری از بازیگران عضو کوله‌گیوم پونصاروم^(۱۴۲)، انجمن نویسندگان و بازیگران بودند. این انجمن در سال ۲۰۷ پیش از میلاد تأسیس شده بود. مدارک گواهی می‌دهند که اعضای این انجمن از احترام زیادی برخوردار بوده‌اند، و این احترام تنها برازندگی کسانی بود که از حقوق تام اجتماعی برخوردار بوده باشند. از طرف دیگر بازیگران میم، همواره فرو دست شناخته می‌شدند و بسیاری از آنها

(حدود ۴۰ - حدود ۱۰۲ م.) هنگام توصیف صحنه‌های مشکل در کولوسئوم به «صخره‌های غلطان و جنگلهای جادویی متحرک» اشاره می‌کند. در صحنه‌های دیگر، زمین دهان می‌گشود، و جنگلی جادویی با چشمه‌های آب در صحنه ظاهر می‌گردد، و این جنگل، به سرعت از جانوران گوناگون متعلق به سرزمینهای دیگر پر می‌شد. در این گونه صحنه‌ها، گاه درام یا پانتومیم نیز اجرا می‌شد. در يك نمایش، جنایتکاری که ادعا می‌کرد اُرفئوس^(۱۴۳) است از زیر زمین میدان ظاهر شد، چنانکه گویی از جهان اسفل آمده باشد. وی نغمه‌ای نواخت که صخره‌ها و درختان را افسون کرد، به طوری که رقص و شادمانی آغاز کردند، و جانوران در زیر پای او زانو زدند، و در پایان نمایش خرسی وی را تکه تکه کرد.

در بخش شرقی امپراتوری، جایی که نمایشها خونریزی کمتری داشتند، تأکید نمایشها بر رقصهای پی‌ریک^(۱۴۴) (یا نمایشی شبیه باله) بود. آپولیوس^(۱۴۵) (سده‌ی دوم میلادی) در داستان خود به نام مسخ^(۱۴۶)، نمایشی را در آمفی تئاتری در کورنت چنین وصف می‌کند: صحنه سه بعدی به نظر می‌رسید، کوه بلندی داشت که بر بالای آن بوته‌های گل، درخت، جویبارها، بزهای در حال چرا، و چوپانی دیده می‌شدند. این نمایش تفریحی درباره‌ی داستان قضاوت پاریس^(۱۴۷) در مورد زیبایی هرا^(۱۴۸)، آتنا^(۱۴۹)، و آفرودیت^(۱۵۰) بود که در بالای کوهی انجام می‌گرفت. در پایان، چشمه‌ی شراب از قلعه‌ی کوه جوشید و همه‌ی صحنه را درخود غرق کرد. هر چند این توصیفات مربوط به آمفی تئاترها است، اما نشان دهنده‌ی آن است که مهندسان رومی شیوه‌های صحنه‌ای غربی را تدارک می‌دیدند که در دوران باستان بسی پیچیده و توهم‌انگیز می‌نمود.



تصویر ۲۶.۳ دو بازیگر کمدی روم. بیکره‌ی برنزی بر روی جمبه‌ای متعلق به سده‌ی سوم که در پرنسپت در نزدیکی رم پیدا شده است. موزه‌ی بریتانیا.

تصویر ۲۷.۳ يك زن اجراکننده‌ی میم، در حال رقص. در دستهای وی قاشق و بر پایش کفش زنگوله‌دار (اسکارابلوم) به چشم می‌خورد. بر کلاه، دامن، و میج پایش نیز زنگوله بسته است. مجسمه‌ی برنزی متعلق به حدود سال ۲۰۰ میلادی. موزه هنر دانشگاه پرینستن



احتمالاً برده بوده‌اند. لذا بهتر است بگوییم گرچه اکثر بازیگران جزء طبقات فرو دست اجتماع به شمار می‌آمدند، اما پایگاه اجتماعی آنها با یکدیگر تفاوت بسیار داشته است.

از اجراکنندگان حرفه‌ای در روم، پیش از معرفی کمدی و ترازدی توسط لیویوس آندرونیکوس در ۲۴۰ پیش از میلاد، اطلاع کمی در دست داریم. آندرونیکوس در نمایشنامه‌های خود بازی می‌کرد. اما درام نویسهای پس از او به ندرت نویسنده و بازیگر بوده‌اند، و تهیه اجرای نمایشنامه‌های خود را به عهده‌ی تهیه‌کنندگان حرفه‌ای وامی‌نهادند. از اینرو در روم میان نویسندگی نمایش و اجرای آن ارتباط نزدیکی وجود نداشت.

با آنکه برای تعداد بازیگران در نمایشهای رومن محدودیتی در کار نبود، نمایشنامه‌هایی که به دست ما رسیده‌اند، توسط يك گروه پنج یا شش نفری قابل اجرا به نظر می‌رسند، به شرط آنکه همچون نمایشهای یونانی ایفای نقشهای دوگانه و چندگانه مجاز بوده باشد. گروههای نمایشی در روم، احتمالاً بسیار بزرگتر از یونان

بوده‌اند، هر چند درباره‌ی وسعت و تعداد اعضای گروه‌ها در دوران جمهوری اطلاعی نداریم. نام معدودی از بازیگران دوران اولیه‌ی روم در منابع ذکر شده است؛ پلوتوس اشاره می‌کند که پلپسوس (۱۵۳) بازیگر یکی از نمایشنامه‌های او، ولوسیوس آمبی ویوس توریپوس (۱۵۴) مدیر اجرایی همه بازیگران در نمایشنامه‌های ترنس بوده است.

در سده‌ی اول پیش از میلاد، با سقوط درام در روم، تأکید بسیاری بر بازیگران «ستاره» می‌شد، به طوری که به تدریج به جای يك نمایشنامه يك سلسله صحنه برای هنرنمایی بازیگر ستاره نوشته می‌شد. پانتومیم نیز برای يك رقصگر طراحی می‌شد، و در میم، با آنکه تعداد زیادی بازیگر تنها برای تشدید تأثیرات نمایشی شرکت می‌کردند، معمولاً بازیگر اصلی ستاره‌ی همه‌ی نمایش بود. بسیاری از ستارگان ثروت می‌اندوختند، و در دوران امپراتوری، ستارگان، همچون دوران ما پیروانی به هم می‌رساندند. در سده‌ی ششم میلادی، تئودورا (۵۰۰)، يك زن بازیگر میم، به ازدواج امپراتور روم شرقی در آمد. در اواخر فرمانروایی روم، پندبازان، شعبده‌بازان، شمشیرخواران، شعله‌پاشان، و رقصگران محبوبترین مجریان نمایشها بودند.

شیوه‌ی بازیگری نیز به تناسب شکل‌های نمایشی تغییر می‌یافت. در کمندی و تراژدی، شیوه‌ی بازیگری ظاهراً ادامه‌ی همان قراردادهای تکامل یافته در یونان بود. مثلاً در شکل‌های سنتی درام، بازیگران همیشه مرد بودند، صورتك می‌پوشیدند، و احتمالاً در يك نمایشنامه چندین نقش اجرا می‌کردند. در تراژدی بازیها کند، با وقار، و تحریری (دکلماتوری) بود؛ در کمندی، بازیها تندتر و گفتگوها مکالمه‌ای بود. اکثر نقشها نیاز به کارایی

در سخن گفتن، آواز خواندن، و رقصیدن داشت. نویسندگان آن روزگار روم همچنین روشن کرده‌اند که حرکات (ژستهای) القایی (۱۵۳) و پانتومیم (که تابع اطوار شناخته شده بود) مابه‌ی همیشگی هر اجرایی بوده است. در تراژدی، حرکت بازیگر باشکوه و آرام، اما در کمندی زنده‌تر و واقعی‌تر بود، زیرا، در کمندی دویدن، کتک زدن و بازیهای مسخره‌ی «خرکی» ظاهراً بسیار متداول بوده است.

بنا به گفته‌ی نویسندگان آن عصر روم، بازیگران رومی تمرینات فنی دامنه‌داری انجام می‌دادند، از جمله، شکل نگه داشتن سر، نحوه‌ی قرار دادن پا، استفاده از دست، و طنین صدای مناسب برای احساسها و موقعیتهای متفاوت. از آنجا که در نمایشهای رومی گاه ۱۴۰۰ تماشاگر در يك تئاتر گرد می‌آمدند، لذا بازیگران در حالات و حرکات خود اغراق می‌کردند تا از فواصل دور قابل تشخیص باشند. همه‌ی این نکات نشان دهنده‌ی آن است که فن بازیگری بسیار قراردادی بوده است. از طرف دیگر، مربیان فن بیان در روم، اغلب بازیگران را تشویق می‌کردند که سخن گفتن مردم عادی را الگوی خود قرار دهند. در نتیجه ظاهراً حرکات، حالات، و آهنگ سخن گفتن معمولی اساس کار قرار می‌گرفت و سپس برای استفاده در صحنه شکل اغراق شده و قراردادی آن به کار می‌رفت.

از منابع چنین برمی‌آید که بازیگران غالباً در يك نوع درام تخصصی می‌یافتند، هر چند آندرونیکوس و روسیوس از این رسم تخطی کردند و در هر دو نوع، یعنی تراژدی و کمندی، بازی کردند. در بسیاری از منابع گفته شده که آندرونیکوس سخن گفتن را از آواز جدا کرد، و پس از او قسمتهای موزیکال را اجراکننده‌ی دیگری

نصوب ۲۸۲ (۵۱) بازیگر بر دی در سبب صحنه که گیس خود را برده‌است. هر ایستاد در طره راست حتماً دست بر صحنه است که بازیگران و در بوسیدن لباس بازی می‌کند. نقاشی سوزنی از هنرولانو، ۷۹ پس از میلاد



می‌خواند، و بازی را بازیگر اجرا می‌کرد. این نظر ظاهراً مبتنی بر سندی است که می‌گوید آندرونیکوس پس از آنکه نمایشی را چندین بار تکرار کرد صدایش گرفت. اغلب محققان امروزی این نظر را رد کرده‌اند. زیرا در نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس گفتار و آواز رابطه‌ی نزدیکی به هم دارند، و جدایی بازیگر از خواننده در آنها بسیار مشکل است. اما اینکه قسمتهایی از نمایشنامه که مورد تشویق تماشاگران قرار می‌گرفت بارها تکرار می‌گردید، نگرش رومیان را نسبت به بازیگر برای ما تا حدی روشن می‌سازد.

در میمها معمولاً صورتك به کار نمی‌رفت، لذا حالات و حرکات صورت حایز اهمیت بود. میم در طول تاریخ خود نمایشی کم و بیش بدیهه سرایانه بود، لذا برای ابداع گفتار، کردار، و حرکات آن نیاز فراوانی به استعداد وجود داشت. احتمالاً بازیگران میم برحسب زیبایی یا زشتی ظاهری انتخاب می‌شدند، چرا که داستانهای موجود میم عموماً بر گرد مسائلی مثل جاذبه‌ی جنسی یا جنبه‌های عجیب و غریب دیگر دور می‌زنند. در سده‌ی دوم پیش از میلاد، گروههای نمایشی احتمالاً

بسیار کوچک بودند، و شاید بیش از سه یا چهار عضو نداشتند؛ اما در دوران امپراتوری، هر گروه تا شصت نفر اجراکننده در اختیار داشت. البته عده‌ای از آنان پندباز، رقصگر، تردست، و شعبده باز بودند، و عده‌ای سیاهی لشکر نیز برای جلوه بخشیدن به نمایش به صحنه می‌رفتند.

در پانتومیم نقش اصلی بر عهده‌ی يك بازیگر بود. این بازیگران که زیبایی و نیروی بدنی خوبی داشتند، سراسر متکی به حالات و حرکات خود بودند و از این طریق شخصیتها و موقعیتهای مختلف را تجسم می‌بخشیدند. در دورانی که میم روز به روز اغراق شده‌تر و سطحی‌تر می‌گردید، بسیاری از بازیگران پانتومیم به خاطر ظرافت و پیچیدگی‌ی حرکاتشان در تصویرگری حالات گوناگون، شهرت زیادی یافته بودند.

علاوه بر نمایشگران عمومی، احتمالاً در اواخر دوران سلطه‌ی روم، بازیگران و اجراکنندگان خصوصی نیز وجود داشتند. این بازیگران احتمالاً بردگانی بودند که توسط ثروتمندان نگهداری می‌شدند، تا برای میهمانیها و محافل آنها سرگرمی فراهم کنند.

(توگا پراتکستا) چندان اهمیت داشت که يك شكل دراماتيک رومی نامش را از این نوع لباس گرفته است.

تصویر ۳۰۳. مجسمه‌ای از عمار، يك بازیگر تراجدی در سده‌ی دوم میلادی. صورتك مسطح سده، موی بلند مصنوعی، و کتشیایی با تخت مرتفع در آن قابل توجه است. برخی محققان این مجسمه را نماینده‌ی دیگری یونانی در دوران هلنی می‌دانند اما رومی بودن آن محتمل‌تر است.



نویسنده‌ی سده‌ی اول میلادی درباره‌ی صورتکها می‌نویسد که این صورتکها دو طرف داشتند. يك طرف حالتی شاد و طرف دیگر حالتی جدی داشت تا بتوان بدون تغییر صورتك حالت چهره را تغییر داد. بازیگران میم معمولاً صورتك نمی‌پوشیدند، و با محبوب شدن میم در دوران امپراتوری، استفاده از صورتك رواج کمتری یافت.

لباس بازیگران به نسبت نوع بازی تغییر می‌کرد. کمدهایی که براساس داستانهای یونانی نوشته می‌شدند (فابیولا پالیاتا) از سنت لباس در کمده‌ی نو پیروی می‌کردند (ر. ک. فصل دوم). این لباسها از لباس روزمره‌ی مردم آتن اقتباس می‌شدند. احتمالاً در مورد کمدهایی که منشأ رومی (فابیولا توگاتا) داشتند نیز این اصل حاکم بود، و در آنها نیز لباس رومی جانشین لباس یونانی می‌گردید. در این صورت باید گفت لباس معمول در کمدهای رومی پیراهن بلند رومی بود که بر روی آن جبه یا توگا (۱۶۰) می‌پوشیدند.

لباس تراژدی نیز بر سنت یونانی استوار بود. فابیولا کرپیداتا (یا تراژدی به روال یونانی) احتمالاً قراردادهای دوره‌ی هلنی را دنبال می‌کرد (فصل دوم)، هر چند برخی از محققان برآنند که شیوه‌پردازی (استیلیزاسیون) در لباس تراژدیهای یونانی در اواخر دوران عظمت یونان، نتیجه‌ی تأثیر رومیان بوده است. گذشته از خاستگاه تأثیرات، می‌توان گفت که لباسهای تراژدی در یونان و روم به هم شبیه بوده است، زیرا لباسهای فابیولا پراتیکستا (یا تراژدی به روال رومی) احتمالاً همان قراردادهای فابیولا کرپیداتا را دنبال می‌کرد، با این تفاوت که لباسهای رومی در نمایشها نقش اساسی‌تری داشته است. توگا با حاشیه‌های ارغوانی

تصویر ۲۹۳. صورتکهای ساخته سده برای نمایشنامه‌ی آندریا امر ترنس. از کتابی خطی متعلق به سده‌ی نهم میلادی. کتابخانه‌ی واتیکان



مثلاً در نمایشنامه‌های مناکمی و آمفیتریون اثر پلوتوس، حل می‌کرد.

صورتکها از پارچه‌ی کتان ساخته می‌شدند، و با موهای مصنوعی، همگی سر و صورت بازیگر را می‌پوشاندند. از آنجا که عموماً پذیرفته شده است که صورتکهای رومن به صورتکهای تئاتر هلنی شباهت داشتند، لذا فهرستی که پولوکس از صورتکها داده (ر. ک. فصل دوم)، در مورد صورتکهای رومن نیز باید تا حدی صادق باشد. منابع دیگر کتابهای مصورخطی درباره‌ی نمایشنامه‌های ترنس، از سده‌ی چهارم و پنجم میلادی می‌باشند که صورتکهای مربوط به هر نمایشنامه را نیز در آنها نقاشی کرده‌اند (تصویر ۲۹۳).

در این کتابها صورتکهای پانتومیم دهان بسته دارند. لوسیان (۱۰۵) در سده‌ی دوم میلادی درباره‌ی صورتکهای پانتومیم می‌نویسد که بسیار طبیعی‌تر از صورتکهای اغراق شده‌ی تراژدی بوده‌اند. کینتیلیان (۱۰۵).

صورتك و لباس

تا چندی پیش مورخان براساس سندی متعلق به سده‌ی چهارم میلادی این نظریه را پذیرفته بودند که روسیوس برای پنهان کردن لوجی چشم خود، اولین بار در سده‌ی اول پیش از میلاد صورتك بر چهره نهاد. مطالعات اخیر نشان داده که بسی پیش از روسیوس، در آغاز تئاتر رومن، صورتك وجود داشته است، و در تأیید نظر اخیر مدارك زیادی به دست آمده است. از طرفی همگی مناطقی که روم را تحت تأثیر قرار داده‌اند، از جمله اتروپیا، یونان، و جنوب ایتالیا، در نمایشهای خود از صورتك استفاده می‌کردند. لذا دلیلی ندارد که رومیان الگوهای تراژدی و کمده‌ی یونانی و نیز فارسهای آتلان و رقصهای اتروسکی را نپذیرفته باشند. ضمناً استفاده از صورتك امکان بازی در چندین نقش توسط يك بازیگر را نیز فراهم می‌کرد، و مسأله‌ی انتخاب بازیگران بسیار را،



تصویر ۳۲.۳. نوادندگان. نقش موزایک‌خانه‌ای در
نمایی برخی مجسمان این صحنه را نمایش یک
میان‌برده‌ی همسرای در کم‌دی نوی یونان می‌سازند،
اما این صحنه می‌تواند صحنه سرگرمی در نمایش
دیگری نیز باشد. نوازندگان فلوت دو لوله و سازهای
ضربی می‌نوازند.

موسیقی در تئاتر رومن به موسیقیهای معمولی در فیلمهای
سینمایی دوران ما شباهت بیشتری داشته است. اعتبار
سازندگان موسیقی در روم باستان را از آنجا می‌توان
دریافت که در بایگانیها نام آنها بلافاصله پس از بازیگر
نقش اول آورده شده است.

موسیقی نمایشنامه‌ها به وسیله‌ی «فلوتی» که دو
لوله‌ی ۵۰ سانتیمتری داشت نواخته می‌شد. این فلوت به
گردن نوازنده آویخته می‌شد تا دستهای وی را برای
رهبری ارکستر آزاد بگذارد. نوازنده‌ی فلوت در طول
نمایش در صحنه می‌ماند، و احتمالاً همراه هر بازیگری
که در صحنه بود حرکت می‌کرد.

عناصر موسیقی در پانتومیم پیچیده‌تر از درامهای
معمولی بود، زیرا در پانتومیم یک دسته ارکستر شامل
فلوت، نی، سنج، و سازهای ضربی دیگر شرکت می‌کرد؛
همچنین می‌توان گفت موسیقی در میم، در دوران
امپراتوری، با مفصل و مجلل شدن نمایشها، کاربرد
گسترده‌تری یافت.

با آنکه موسیقی در نزد رومیها مقام والایی نداشت، اما
شاید تحت تأثیر اتروریا، موسیقی در نمایشنامه‌های
لاتین بیش از نمایشنامه‌های یونانی مورد استفاده قرار
می‌گرفت. حدود دو سوم گفتارهای نمایشنامه‌های
پلوتوس با موسیقی همراهی می‌شد، و در نمایشنامه‌های
دیگران تنها اندکی کمتر از این مقدار موسیقی به کار
می‌رفت.

همچون موسیقی یونانی، از دستگاههای موسیقی
رومی هم اطلاع کمی در دست داریم. موسیقی در
نمایشنامه‌های رومی توسط نوازنده‌ی فلوت در هر گروه
ساخته می‌شد، و او در طول اجرا به تنهایی نوای زمینه را
می‌نواخت. یک منبع مربوط به سده‌ی اول پیش از میلاد
ذکر می‌کند که موسیقی آن قدر قراردادی شده بود که هر
تماشاگری با شنیدن نوای موسیقی می‌فهمید چه
شخصیتی به صحنه خواهد آمد. بنابراین احتمال دارد که

احتمالاً لباسها کمتر اغراق شده بود. هیچ اشاره‌ای
در باره‌ی لباسهای پانتومیم کم‌دی وجود ندارد، زیرا این
شکل نمایشی محبوبیتی نیافت و زود از بین رفت.

بازیگران میم به عنوان لباس اصلی پیراهن بلندی
می‌پوشیدند، اما مهمترین ضمایم فرعی این لباس
ریسینوم (۱۸۱) یا باشلق بود که گاهی برای بدل پوشی از
آن استفاده می‌شد. برخی از شخصیتهای میم، احتمالاً
شخصیتهای ابله، لباس سنتونوکلوس (۱۶۱) یا روپوش
چهل تکه می‌پوشیدند و سرهای خود را می‌تراشیدند. اما
بازیگران نقش مردان مشهور و اشخاص متشخص و نظیر
آن، مثل ستارگان سینمای امروز، لباسهای گرانیقیمت و
آخرین مدل در بر می‌کردند.

معمولاً عقیده بر آن است که هر یک از چهار
شخصیت اصلی در فابیولا آتلانا صورتک و لباس ویژه‌ی
خود را داشت که استانده شده بود و در نمایشنامه‌های
مختلف همان صورتکها به کار می‌رفت. از آنجا که اکثر
شخصیتهای دیگر نمایش مردم عامی یا روستایی بودند،
لباسشان صورت اغراق شده‌ی لباسهای محلی را
داشت. بعضی از اسامی شناخته شده در فارسیهای آتلان
به طبیبان، موسیقیدانان، نقاشان، طالع‌بینان، و
ماهگیرانی اشاره می‌کنند که احتمالاً هر یک از طریق
لباسشان شناخته می‌شدند.

اجراکنندگان پانتومیم پیراهنها و جبه‌های بلندی
می‌پوشیدند تا آزادی حرکت را از آنها سلب نکند. در
پانتومیم که یکی از شکلهای تلطیف یافته‌ی ترازدی بود،

تصویر ۳۱.۳. (۵) انواع لباسهای رومن، مربوط به طبقات گوناگون. لباس طرف چپ توگا نام دارد، و حالت
چپهای آن از قاعده‌ی دقیقی پیروی می‌کرد.



افول تئاتر رومن

مسابقات گلا دیاتوری در سال ۴۰۴ میلادی، و ناسیون در سال ۵۲۳ میلادی منسوخ شدند.

تئاتر رومن به سه دلیل آماج حمله مسیحیان بود. اول آنکه تداعی کننده جشنواره‌هایی بود که در بزرگداشت بتها یا خدایان کافر برگزار می‌شد. دوم آنکه، هرزگیهای مِم برای رهبران کلیسای مسیحی اهانت آمیز تلقی می‌شد. سوم آنکه، در نمایشهای مِم غالباً مراسم مسیحی از جمله غسل تعمید و مراسم نان و شراب مقدس مورد استهزا قرار می‌گرفت، در نتیجه نزاع بین تئاتر و کلیسا اجتناب‌ناپذیر بود. ترتولیانوس (۱۶۵-۱۹۵) (حدود ۱۵۰ - حدود ۲۲۰ م)، دین شناس آفریقای شمالی، در کتاب «سپکتاکولیس» (۱۹۹) خود تئاتر رومن را تقبیح می‌کند و اظهار می‌دارد که مسیحیان هنگام غسل تعمید باید تئاتر رومن را تکفیر کنند. از حدود ۳۰۰ میلادی به بعد، مقامات کلیسا مسیحیان را از تماشای تئاتر رومن نهی می‌کردند، و در ۳۹۸ شورای مسیحیان کارتاژ فرمان تکفیر کسانی را که در روزهای مقدس به جای کلیسا به تئاتر می‌رفتند صادر کرد. بازیگران تئاتر از شرکت در مراسم دینی محروم بودند، مگر آنکه از شغل خود توبه می‌کردند. این قانون، حتی تا سده‌ی هجدهم میلادی نیز در بسیاری از نقاط لغو نشده بود.

مخالفت کلیسا ظاهراً تأثیر قاطعی بر تئاتر رومن نداشته است. از طرفی مسیحیان به تنهایی نتوانسته‌اند تئاتر رومن را نهی کنند، بلکه دو نیروی دیگر نیز در کار بوده‌اند: فساد امپراتوری از درون، و فشار بربرها از بیرون بر این امر شدت بخشید. پس از سده‌ی دوم میلادی احساس وفاداری به ایالت، که منبع اصلی نیروی جمهوری بود، به طرز روزافزونی کاهش یافت و دیوانسالاری و نظامی‌گری دست مردم را از امور میهن

تئاتر رومن از نظر تعداد اجراها، تئاترها و نمایشهای مجلل، در سده‌ی چهارم میلادی به اوج خود رسید. هر چند این فعالیتها تا دویست سال بعد از آن نیز از طریق نمایشهایی با سرمایه‌های شخصی ادامه یافت، اما با مشکلات زیادی روبرو گردید و سرانجام مضمحل شد. یکی از مراکز بازدارنده‌ی تئاتر فاسد رومن ظهور کلیساهای مسیحی بود. مذهب جدید در آغاز ضعیف بود، و با جذب پیروان بیشتر با مخالفت‌های سیاسی و مذهبی فراوانی روبرو شد. پیروان مذهب جدید، پس از نیرو گرفتن، احکام دولتی را بیش از آنچه که مذهب اجازه می‌داد کردن نمی‌نهادند، و به رغم سنت روم که خدایان ملل دیگر را نیز ارج می‌نهاد، آنان اصرار داشتند که همه‌ی خدایان دیگر دروغ و بدلی هستند. سرانجام رومیان پذیرفتند که خدای عبری را نیز همراه خدایان دیگر بپذیرند. اما در نتیجه‌ی سرپیچی مسیحیان از پذیرش خدایان دیگر، امپراتور مذهب جدید را به عنوان عاملی خرابکار و منحط در ایالت لغو کرد.

به رغم کشتار مسیحیان، قدرت مسیحیت به تدریج افزایش یافت. قسطنطین (۳۱۱) (امپراتور روم در ۳۲۴ - ۳۳۷) ابتدا مسیحیت را قانونی اعلام کرد، و ثئودوسیوس (۳۹۳) اول در ۳۹۳ هر مذهب دیگری غیر از مسیحیت را غیرقانونی شناخت، لذا پس از حدود ۴۰۰ میلادی، یکی از منابع اصلی تغذیه‌ی تئاتر رومن، یعنی جشنواره‌ها، متروک شد و دیگر جشنواره‌ای برای بزرگداشت خدایان کافر برپا نگردید. از آنجا که در آن دوران، رومیان سرگرمیهای نمایشی را یکی از حقوق اصلی خود می‌شناختند، تئاتر به بقای خود ادامه داد، ولی



تصویر ۳۲۴، (۵) صحنه‌ای از يك جنگ گلا دیاتوری. گلا دیاتورها حق داشتند سلاح خود را انتخاب کنند. برگرفته از موزائیکی متعلق به سده‌ی چهارم میلادی.

سده‌ی ششم میلادی نیمه‌ی غربی آن هم ظواهر يك امپراتوری ی پیکارچه را از دست داد.

در سده‌های پنجم و ششم فرمانروایان بربر، همچون پیشینیان خود، پشتیبانی از تئاتر را تهورآمیز می‌یافتند، لذا پس از هر تحول و انقلابی اجراهای تئاتری دوباره از سر گرفته می‌شد. ثئودوریک (۴۸۱)، (پادشاه اوستروگوتها که از ۴۹۳ تا ۵۲۶ بر ایتالیا فرمان راند) حتی تئاتر پمپتی را بازسازی و تعمیر کرد، ولی در طول سده‌ی ششم وضع دگرگون شد. آخرین مدرک قطعی از يك نمایش تئاتری در روم در يك نامه به تاریخ ۵۳۳ میلادی به دست آمده است. شاید تئاتر سالها بعد ادامه یافته باشد، اما گمان نمی‌رود که بعد از حمله‌ی لومبارد (۵۶۸) ها در ۵۶۸ جان سالم به در برده باشد. زیرا پس از آن اجراهای تئاتری از رسمیت افتادند و پشتیبانی مالی دولت قطع شد. از آن پس تئاتر در قلمرو غرب گمنام ماند، تا آنکه ۹۰۰ سال بعد دوباره احیا گردید.

کوتاه ساخت. گذشته از آن، نظامیان و دیوانسالاران از کشورهای دیگری استخدام می‌شدند، از اینرو نسبت به پایتخت علاقه و وابستگی خاصی نداشتند، و امپراتوری برای ساده کردن اداره‌ی قلمروی وسیع خود، آن را به دو قسمت تقسیم کرده بود. در سال ۴۰۰ میلادی این دو قسمت کاملاً مستقل از یکدیگر بودند؛ رم به عنوان مرکز در غرب باقی ماند، اما قسطنطنیه، که استوارتر و ثروتمندتر از غرب بود مرکز شرق گردید.

ضعف داخلی غرب موجب شد که نتواند در مقابل هجوم قبایل بربر ایستادگی کند، و در ۴۱۰ میلادی ویزگوتها (۴۸۱) به تنهایی توانستند رم را مسخر کنند. هنگامی که بار دیگر پایتخت در سال ۴۷۶ میلادی اشغال شد، آخرین امپراتور بومی روم عزل گردید، و پس از آن روم توسط بربرها اداره شد. با آنکه بربرها مایل بودند همان امپراتوری غرب را ادامه دهند و علاقه‌ی چندانی به انهدام آن نداشتند و فقط می‌خواستند بر آن حاکم شوند، اما بعضی مورخان، سال ۴۷۶ را پایان امپراتوری غرب می‌شناسند. امپراتوری روم به سرعت متلاشی شد و در

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

از آنجا که پیشداوری و تمایل نویسندگان همواره دیدگاهشان را نسبت به حوادث تحت تأثیر قرار می‌دهد، دانشجویان تاریخ باید بیاموزند که هنگام مطالعه‌ی متون باستانی، در مورد انحرافات و کجرویهای آثاری که درباره‌ی گذشته وجود دارد موشکافی کنند. تئاتر در دوران روم شاید بسی بیش از دورانهای دیگر گرفتار نظرات آلوده به پیشداوری شده است. بخشی از آن معلول آن است که در اوایل سده‌ی نوزدهم میلادی گرایشی به بزرگداشت یونان، حتی به قیمت دست کم گرفتن رومیان وجود داشته است. لذا در تحقیقات و اظهارنظرها، یونانیان غالباً تجلیل می‌شدند و به ندرت نقاط ضعف آنها تذکر داده می‌شد، از طرف دیگر رسم بر آن شد که رومیان را غالباً به چشم حقارت بنگرند، و نقاط قوتشان را تنها بخیلانه یادآوری کنند. این رفتار چندان در تفکر مدرن تثبیت گردید که به دست آوردن نظری متعادل درباره‌ی تئاتر رومن، از طریق نوشته‌های سده گذشته مشکل می‌نماید. این مشکل منحصر به یونان و روم نیست، زیرا گرایش گسترده‌ای وجود دارد که بعضی جنبه‌ها (اغلب جنبه‌های شورانگیز و برجسته) عمده شده و به صورت يك اصل پذیرفته شوند. از اینرو بهترینها، غیرعادی‌ترینها، یا تکان دهنده‌ترینها غالباً به عنوان نماینده یا الگو (استانده) پذیرفته می‌شوند.

گزیده‌ای که در زیر می‌آید منتخب دو منبع مربوط به تئاتر رومن در سده‌ی دوم میلادی است. در نمونه‌ی نخست مؤلف می‌کوشد تا مسیحیان را قانع سازد که از تئاتر بپرهیزند، در نتیجه هر آنچه را که او دوست ندارد و صلاح نمی‌داند به عنوان الگوی بد معرفی می‌کند. در نمونه‌ی دوم نویسنده اصرار دارد تا برتری پانتومیم را به عنوان يك شکل تئاتری نشان بدهد، لذا هر آنچه را که او دوست دارد به عنوان الگوی خوب معرفی می‌کند. این هر دو شاهد تصدیق می‌کنند که جانب دیگری هم وجود دارد، اما آنها آن جانب دیگر را تحقیر می‌کنند و خوار می‌دارند.

شیاطین.... برای دور کردن انسان از خدایش، و گماردن او به خدمت خود، با دادن امتیاز استعداد هنری در نمایشها به انسان به هدف خود می‌رسند.... مسیحیان از تئاتر نهی شده‌اند.... جایی که... بهترین طریق رسیدن به خدا در حرکات شرم‌آور آتلان یا در مسخرگی‌ی لباس زنان است... در قانون الهی مردانی که به لباس زنان ظاهر می‌شوند لعنت شده‌اند؛ پس داوری خدا درباره‌ی پانتومیم چه خواهد بود، که در آن مردان برای بازی کردن در نقش زنان تربیت می‌شوند!... فرض کنیم شما در تئاتر چیزهای دلپذیر و حتی پاک به دست می‌آورید، و گاه چیزهای عالی.... [برای رسیدن به منظور خود] شیطان در

بازیهای مرگ‌آور خود، دلپذیرترین، و دوست داشتنی‌ترین چیزهایی را می‌گنجانند که از خدا دزدیده است.

از کتاب ترتولیانوس، در باب نمایش، حدود سال ۲۰۰ میلادی. ترجمه‌ی کامل این بخش را در کتاب نوشته‌های سپتیمیوس فلورنس ترتولیانوس، ترجمه‌ی س. تل‌ول، (ادینبورگ، ۱۸۶۹) بیابید.

... تفریحات چشم یا گوش چیزی جز تجلی هنری واحد نیستند... و پانتومیم همه را در برمی‌گیرد... هنر اجرایی همان قدر که روشنفکرانه است، جسمانی هم هست؛ در حرکات يك بازیگر معنایی نهفته است؛ هر حالتی مفهوم خاص خود را دارد... او باید قادر باشد شعر و آواز را بفهمد و ارزیابی کند، و موسیقی خوب را از بد تمیز دهد... آن قدر در هنر خود مسلط باشد که تماشاگر هرزه با دیدن نتیجه‌ی زینبار شهرات، از آنها پرهیز نماید، و کسی که با اندوه وارد تئاتر می‌شود با متانت و سلامت آنجا را ترك کند... اجراکنندگان پانتومیم البته همه هنرمند نیستند، بازیگران نادانی هم هستند که در کار خود ناشی و مسامحه‌گرند.

برگرفته از کارهای لوسیان ساموستا، حدود ۱۲۵-۱۸۰ میلادی. ترجمه‌ی کامل نظریات لوسیان درباره‌ی تئاتر را می‌توان در کتاب فوق یافت. جلد سوم. ترجمه‌ی ه. و. فولر، (۱۹۱۱)، ج. فولر (انتشارات آکسفورد، ۱۹۰۵)، صفحات ۲۴۹-۲۶۳.

یکی از مشکلات کسی که امروزه در جستجوی شناخت تئاتر روم و یونان است یافتن معیار است. ما اکثراً به تئاترهای نسبتاً کوچک عادت داریم، و به نزدیکی بین بازیگر و تماشاگر اهمیت زیادی می‌دهیم. اما برای به دست آوردن احساس درستی از اجرای تئاتر در یونان و روم می‌بایستی مکان اجرایی همچون يك استادیوم فوتبال یا میدان ورزشی دیگری را مجسم کنیم، نه تئاتر سربسته‌ی امروز را. حتی يك تئاتر بزرگ سربسته در دوران ما معمولاً بیش از ۴۰۰۰ تماشاگر را در خود جای نمی‌دهد، در حالیکه در تئاتر یونان و روم چیزی حدود پنج برابر این جمعیت جا می‌گرفتند. این تفاوت در ابعاد اهمیت بسزایی دارد، زیرا نمی‌تواند در سبك و اجرا بی‌تأثیر باشد.

زیرنویسهای فصل سوم

Etruria	۱
Etruscan	۲
Punic	۳
Carthage	۴
Roman	۵
farce به کمدیهای مبتذل گفته می‌شود. م.	۶
Horace	۷
Fescennine، اینگونه اشعار و حرکات در ایران هم مرسوم بوده، رجوع شود به کلثوم ننه. م.	۸
Fescennium	۹
Livy	۱۰
histrione	۱۱
Ister	۱۲
Tarquin	۱۳
Iudi Romani	۱۴
Atellan	۱۵
fabula Atellana	۱۶
animistic forces	۱۷
Ludi Florales وابسته به فلسورا، رب‌النوع گل و باروری. این جشنواره بسیار شاد بوده است. م.	۱۸
Ludi Plebeii، وابسته به ژوپیتتر، خدای خدایان، رب‌النوع باران و کشاورزی، و حافظ سرزمین یونان. م.	۱۹
Ludi Apollinaria، وابسته به آپولو، خدای یونانی، مهمترین خدای اولمپ، و رب‌النوع هنر. م.	۲۰

Ludi Megalenses، وابسته به مادر معظم، خدای خاورمیانه‌ای، نماد زمین، نیروی باروری، مادر همه چیز. م.	۲۱
Ludi Cereales، وابسته به سرز، رب‌النوع گندم، زمین، و مرگ. م.	۲۲
instauratio	۲۳
Livius Andronicus	۲۴
Tarentum	۲۵
Gnaeus Naevius	۲۶
Titus Maccius Plautus	۲۷
Varro	۲۸
The Comedy of Asses	۲۹
The Merchant	۳۰
The Braggart Warrior	۳۱
The Casket	۳۲
Pot of Gold	۳۳
Stichus	۳۴
Pseudolus	۳۵
Curculio	۳۶
The Two Bacchides	۳۷
Casino	۳۸
Amphitryon	۳۹
The Captives	۴۰
Epidicus	۴۱
The Menaechmi	۴۲
The Haunted House	۴۳
The Persian	۴۴
The Carthaginian	۴۵
The Rope	۴۶
Trinummus	۴۷
The Churi	۴۸
Vidularia	۴۹

Publius Terentius Afer (Terence)	۵۰
Andria	۵۱
Mother-in-law	۵۲
Self-Tormentor	۵۳
Eunuch	۵۴
Phormio	۵۵
The Brothers	۵۶
Caecilius Statius	۵۷
Marcus Atilius	۵۸
Aquilius	۵۹
Lucius Lanuvius	۶۰
Sextus Turpillius	۶۱
fabula palliata	۶۲
fabula togata	۶۳
Titinius	۶۴
Africanus	۶۵
Atta	۶۶
Quintus Ennius	۶۷
Marcus Pacuvius	۶۸
Lucius Accius	۶۹
fabula crepidata	۷۰
fabula praetexta	۷۱
Thyestes	۷۲
Actium	۷۳
Varios Rufus	۷۴
Medea	۷۵
Ovid	۷۶
Lucius Annaeus Seneca	۷۷
Nero	۷۸
Hercules on Oeta	۷۹
The Mad Hercules	۸۰
sententiae	۸۱
Jocasta	۸۲
۸۳ برای آن که شخصیتی مجبور نباشد در صحنه با خودش سخن بگوید، يك همراه یا محرم راز برای او در نظر گرفته می‌شود، تا با او سخن بگوید. م.	۸۳
Octavia	۸۴
repertory	۸۵
Pomponius	۸۶
Novius	۸۷
exodia	۸۸
Bucco	۸۹
Pappus	۹۰

Maccus	۹۱
Dossenus	۹۲
Commedia dell'arte	۹۳
fabula riciniata	۹۴
Decimus Laberius	۹۵
Publius Syrus	۹۶
Helioabalus	۹۷
fabula saltica	۹۸
Pylades	۹۹
Bathylus	۱۰۰
Venatione	۱۰۱
Circus Maximus	۱۰۲
Colosseum	۱۰۳
naumachiae	۱۰۴
Fucine	۱۰۵
Iudi scaenici	۱۰۶
domini	۱۰۷
grex	۱۰۸
Hanson	۱۰۹
Roman Theatre-Temples	۱۱۰
Claudius Pulcher	۱۱۱
Pliny	۱۱۲
Marcus Aemilius Scaurus	۱۱۳
Galus Scribonius Curio	۱۱۴
Balbus	۱۱۵
Marcellus	۱۱۶
۱۱۷	۱۱۷
Vomitaria	۱۱۸
pulpitum	۱۱۹
Versurae	۱۲۰
scaena frons	۱۲۱
Vela	۱۲۲
Ostia	۱۲۳
Aries	۱۲۴
Merida	۱۲۵
Timgad	۱۲۶
Djemila	۱۲۷
Dugga	۱۲۸
Sabrathe	۱۲۹
Aspendus	۱۳۰
Iudi circenses	۱۳۱
Flavian	۱۳۲
Epidammos	۱۳۳
auleum	۱۳۴
siparium	۱۳۵
Cicero	۱۳۶

Lucian	۱۵۸	Martial	۱۳۷
Quintilian	۱۵۹	Orpheus	۱۳۸
toga	۱۶۰	Pyrrhic	۱۳۹
ricinium	۱۶۱	Apuleius	۱۴۰
Centunuculus	۱۶۲	Metamorphoses	۱۴۱
Constantine	۱۶۳	Paris	۱۴۲
theodosius	۱۶۴	Hera	۱۴۳
Tertullian	۱۶۵	Athens	۱۴۴
De Spectaculis	۱۶۶	Aphrodite	۱۴۵
Ostrogoths و Visigoths	۱۶۷	cantore	۱۴۶
(اوستروگوتها) گروههای قدرتمند ژرمنی		mimus	۱۴۷
بودند که پس از تسخیر روم در مناطق		saltator	۱۴۸
مختلف آن مستقر شدند. گروه اول در غرب		Roscius	۱۴۹
و گروه دوم در شرق روم حکومت برپا		Aesopus	۱۵۰
کردند. م.		Optimate	۱۵۱
Theodoric	۱۶۸	Collegium postarum	۱۵۲
Lombard	۱۶۹	Pellio	۱۵۳
Thelwell	۱۷۰	Lucius Ambivius Turpio	۱۵۴
Fowler	۱۷۱	Theodora	۱۵۵
		Justinian	۱۵۶
		expressive gestures	۱۵۷



۴

شرق و غرب: در تلاقی هزار ساله

امپراتوری بیزانس

امپراتوری دیوکلس^۱ برای آنکه اداره‌ی قلمرو پهناور خود را آسان کرده باشد، آن را به دو بخش تقسیم کرد، و بخش شرقی آن، در اوایل سده‌ی چهارم میلادی، از نظر سیاسی نقش عمده‌تری برعهده گرفت. امپراتور قسطنطین در سال ۳۳۰ میلادی پایتخت خود را به شهری که در کنار بوسفور ساخته بود منتقل کرد و این شهر قسطنطنیه نام گرفت. پس از ۳۹۵ این تقسیم بندی به

در سده پنجم میلادی امپراتوری‌ی روم در غرب تجزیه شد، اما بخش شرقی‌ی آن برجای ماند و شکوفا گردید. از اینرو، پس از سقوط روم، مرکز تمدن غرب بار دیگر به حوزه‌ی هلنی، در شرق مدیترانه، منتقل گشت. در حقیقت، با آنکه مرکز قدرت پیش از این در روم غربی بود، اما این مناطق شرقی از نظر فرهنگ، صنعت، و تجارت همواره پیشرفته‌ترین حوزه‌ی امپراتوری روم محسوب می‌شدند، و روم به آموزشها، تجمل‌پرستی، و کارایی آنها بسیار وابسته بود.



امپراتوری بیزانس زیر فشارهای سختی قرار گرفت. سرانجام بر مسیحیان غرب واجب آمد تا سرزمین مقدس خود را از دستبرد مردم شرق مدیترانه حفظ کنند. برای این کار، بین سالهای ۱۰۹۶ و ۱۲۲۹، شش «جنگ صلیبی» را پایه‌گذاری کردند. عجیب آنکه غریبه‌ها مسیحیت بیزانسی را همان قدر نفی می‌کردند که اسلام محمدی را؛ و در ۱۲۰۴ قسطنطنیه را به تصرف در آوردند و قلمرو آن را تقسیم نمودند. هرچند امپراتوری بیزانس بار دیگر در ۱۲۶۱ مستقر شد، اما هرگز قدرت پیشین خود را به دست نیاورد، و در ۱۴۵۳ به دست ترکان افتاد.

وجود آورد که در سال ۱۰۵۴ کلیسا برای همیشه به دو بخش کاتولیک رومی و ارتدوکس شرقی تقسیم گردید. کلیسای ارتدوکس بر اروپای شرقی، روسیه، آسیای صغیر، و کلیسای کاتولیک بر بقیه اروپا حاکم شد. علاوه بر این تفرقه در دین، اختلافات بسیار در آداب و فرهنگ شرق و غرب اروپا را نیز باید افزود که تا زمان ما ادامه یافته است.

بیزانسی‌ها خود را مدافع قلمرو مسیحیت در برابر دست اندازی بیگانگان می‌شناختند، و با ظهور اسلام و گسترش روزافزون دامن‌های آن از سده‌ی هفتم،



تصویر ۲۴. نقشه قلمروی یوستینیان، و مسیر حرکت فرانکها

تصویر ۲۴. نقشه قلمروی یوستینیان (در مرکز) و هم‌هنگام موراسکی و سان ویل روم

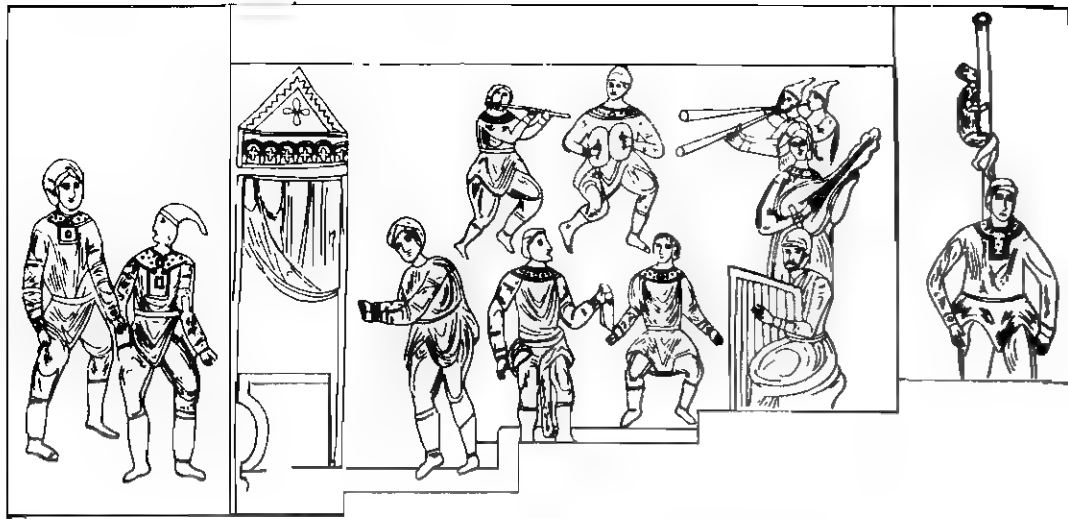


بنابراین بیزانس همچنان تنها قدرت برتر شرق مدیترانه ماند. یوستی نیان همچنین آخرین امپراتوری بود که به زبان لاتین سخن می‌گفت، و پس از او زبان رسمی امپراتوری روم شرقی یونانی شد.

در فاصله‌ی میان دوران فرمانروایی قسطنطین و یوستی‌نیان، این امپراتوری بدل به یکی از ایالات مسیحی گشت. در بیزانس، امپراتور هم رهبر مذهبی و هم رهبر زمینی به شمار می‌رفت، و در حقیقت نایب خدا بر روی زمین شناخته می‌شد. او بود که مقامات عمده کلیسا را منصوب می‌کرد، و در تعیین عقاید و حل اختلافات نظری، که بسیار هم فراوان و جنجالی بود، نقش فعالی ایفا می‌نمود. این تبعیت کلیسا از دولت همراه با ستیز بر سر قدرت با اسقف رُم (پاپ)، چنان تضادی به

شرقی و غربی جنبه‌ی رسمی و دائمی یافت، و بنای امپراتوری بیزانس (که به بخش شرقی امپراتوری روم اطلاق می‌شد) توسط بسیاری از مورخان به همین تاریخ شناخته آمد. چنین مقدر بود که این امپراتوری هزار سال، یعنی تا سال ۱۴۵۳ که توسط ترکان عثمانی منقرض گردید، دوام آورد.

فرمانروایان امپراتوری بیزانس خود را رومی می‌نامیدند و دولت خود را ادامه‌ی امپراتوری روم می‌شناختند. آنان چنین وانمود می‌کردند که قلمرو غربی موقتاً توسط متجاوزان یا غاصبان از بخش شرقی جدا گردیده، به همین دلیل، هر از گاهی به باز پس گرفتن آن اقدام می‌کردند، و در حقیقت در دوران یوستینیان (۵۲۷-۵۶۵) قسمت اعظم بخش غربی را باز ستاندند؛



تصویر ۵۰۴. میم شرقی در سده یازدهم. نقاشی روی گچ در کلیسای جامع سنت سوفیا، کئیف.

مرکز نمایش تئاترهای معمولی در قسطنطنیه هیپودروم^(۱)، اقتباسی از سیرکوس ماکسیموس در رم بود، و در اصل برای مسابقات ارابه‌رانی طراحی شده بود. در اطراف این مسابقه‌ها دو گروه، بسیار شبیه احزاب سیاسی امروزی، به وجود آمده بودند. شاید این امر توضیح دهد که چرا هیپودروم به عنوان محل اجتماع عموم نیز به کار می‌رفت و امپراتور غالباً در آنجا با مردم سخن می‌گفت یا اعلامیه‌ای صادر می‌کرد. این مکان در حقیقت محل اصلی اجتماع مردم بود. درهای هیپودروم به روی همه‌ی مردان ساکن امپراتوری از هر طبقه و شغل و مقامی باز بود؛ برای ورود لازم بود ژتون یا بلیطی تهیه شود که پولی بابت آن دریافت نمی‌شد. گنجایش هیپودروم را ۴۰ تا ۸۰ هزار نفر تخمین زده‌اند. علاوه بر مسابقات ارابه‌رانی، وناسیون نیز در هیپودروم برپا می‌گشت، و گاه محکومین سیاسی در آنجا شکنجه، اعدام، یا مجبور به جنگ گلابیاتوری می‌شدند. مراسم راهپیمایی، مثل مراسم یکشنبه‌ی مقدس^(۲)، نیز در هیپودروم برپا می‌شد. نمایشهای سرگرم‌کننده در فاصله‌ی

است، زیرا منابع موجود بسیار اندک است و مورخان بر سر تفسیر همین اندک نیز توافق ندارند. مسلم این است که نمایشهای تئاتری در سراسر دوران بیزانس رواج داشته‌اند.

گفته می‌شود که قسطنطنیه در اصل دو تئاتر از نوع رومن داشته و حداقل یکی از آنها تا اواخر دوران بیزانس برپا بوده است. قلمرو امپراتوری بیزانس شامل بخش اعظم مدیترانه‌ی شرقی بود که تئاترهای هلنی و یونانی - رومی در آن ساخته شده بودند. متأسفانه معلوم نیست بر سر این تئاترها چه آمده است. بنا بر یک روایت، کمدیهای مناندر تا اواخر سده پنجم میلادی در آنتیوک^(۳) (در سوریه) اجرا می‌شده‌اند. تقریباً تمام منابع دیگر حاکی از آنند که در جشنهای بیزانسی همان نمایشهای اواخر روم را اجرا می‌کردند؛ از جمله میم، پانتومیم، صحنه‌ها یا تک خوانیهایی از تراژدیها، کمدیها، و رقصها و سرگرمیهای متنوع و متعدد. اما روشن نیست که این نمایشها در تئاتر اجرا می‌شدند یا سیرک‌ها و آمفی-تئاترها.

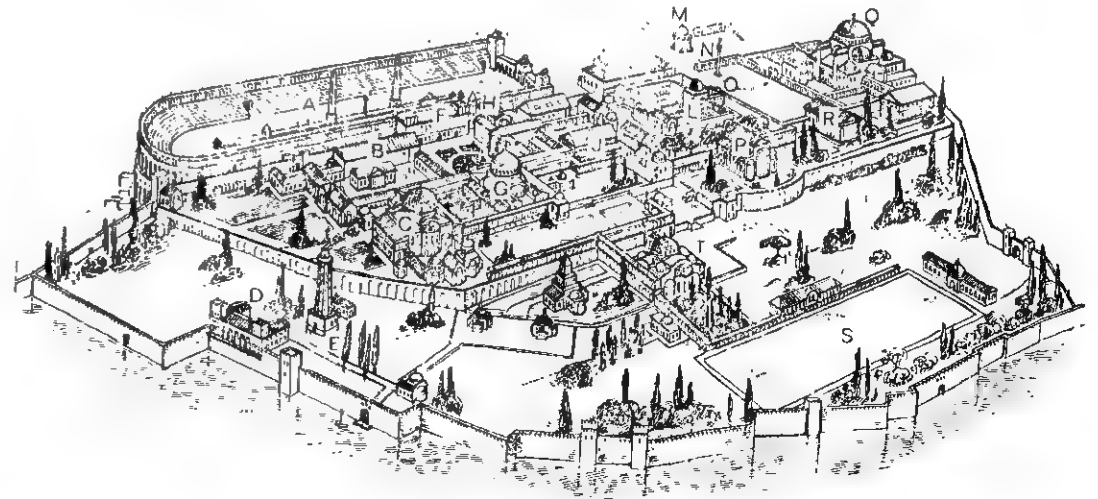
ترکان عثمانی، قسطنطنیه را به سلیقه‌ی خود بازسازی کردند، و به نام استانبول، پایتخت خویش قرار دادند.

تئاتر بیزانس

رانفی می‌کرد، در حفظ ارزشهای آن می‌کوشید. نتیجه‌ی این وضع اختلاط تناقض‌آمیز فرهنگها بود، زیرا در حالی که مسیحیت تقریباً با همه‌ی جنبه‌های مذهبی و روزانه‌ی مردم در هم تنیده بود، در عین حال سرگرمیهای محبوب مردم بیزانس هنوز به سرگرمیهای دوران اولیه‌ی رومیها شباهت بسیار داشت، با این تفاوت که این بار به جای کشیشان، فرهیختگان بیزانس تئاتر مرسوم را به دیده‌ی حقارت می‌نگریستند و توجهشان به درامهای کلاسیک یونان بود. از اینرو، تئاتر بیزانس سه گونه‌ی متمایز داشت: تئاتر عامه پسند، تئاتر مذهبی، و تئاتر کلاسیک یا ادیبانه.

بیزانس در حقیقت مرحله‌ی دیگری از تداوم تاریخ روم و اسکندر کبیر و تمدن کلاسیک یونان بود. با وجودی که مسیحیت را آگاهانه پذیرفته بود، از اینکه وارث یونان بود به خود می‌بالید؛ و با آنکه خدایان و اساطیر مشرکان

تصویر ۴۰۴. (۵) براساس حفاریهای اخیر نقشه‌ی قسطنطنیه را به حدس و گمان طراحی کرده‌اند. در قسمت بالا سمت چپ هیپودروم را می‌توان مشاهده کرد. برگرفته از کتاب اعصار تاریک، از تالوت رایس.



قسمتهایی از آنها به صورت گفتگو (دیالوگ) است. این متنها قطعاتی از زندگی مسیح و مریم باکره‌اند. گفته می‌شود بعضی از این گفتگوها آن قدر طولانی‌اند (حدود سی سطر) که اجرا یا بیان مؤثر آنها برای شنوندگان، از عهده‌ی يك تن خارج بوده است، و احتمالاً این متنها به صورت آواز و در تبادل با اجراکنندگان دیگر اجرا می‌شده‌اند. از آنجا که تاریخ این متنها به قبل از سده‌ی نهم میلادی می‌رسد، برخی از محققان اظهار می‌کنند که این وعظها تأثیر مستقیمی بر درامهای مذهبی غرب در سده‌ی دهم میلادی داشته‌اند. به هر حال این نظرها همه در حد نظریه باقی مانده‌اند، زیرا شاهی وجود ندارد مبنی بر اینکه این گفتگوها به نمایش درآمده باشند، یا تأثیری بر درام غرب نهاده باشند.

علاوه بر مواعظ، قطعات معدود دیگری به دست آمده‌اند که با درامهای مذهبی موجود نزدیکیهای

هیپودروم با حرکت دادن صلیب آنها را تیرک می‌نمود. پس از مدتی کلیسا از نهی تئاترهای سرگرم‌کننده دست برداشت و به همین اکتفا کرد که اجراکنندگان تئاتر را از ورود به کلیسا منع و از مراسم شنبه و یکشنبه محروم کند.

برخی برآنند که نیاز به تئاتر و نمایش در بیزانس از طریق مراسم متعددی که با لباسهای مجلل و ضمایم دیگر برگزار می‌شد، برآورده می‌گردید. جشنهای عید پاک^{۱۱} بویژه بسیار پرشکوه برگزار می‌شدند و در راهپیماییهایی که در آنها دسته‌های بزرگ مردم از کلیسایی به کلیسای دیگر دفیله می‌رفتند و همصدا نوحه می‌خواندند ماجراهای آخرین روزهای مسیح به نمایش در می‌آمد. عقاید محققان در مورد توسعه‌ی درامهای مذهبی در بیزانس متفاوت است. اصولاً فرض وجود درامهای مذهبی متکی به وجود متنها و وعظ و خطابه‌ای است که

تصویر ۷.۴. کنده‌کاری بر روی عاج. حدود ۵۱۷ میلادی. صحنه‌هایی از نمایش بیزانسی. در طرف چپ، اسبهای تربیت شده (در بالا) و صحنه‌ی میم (در پایین). در طرف راست، طعمه دادن به حیوانات کتابخانه‌ی ملی پاریس.



تصویر ۶.۴. مسابوهای معلوم به سیزاس به حلقه‌های جن و اهل خانه مریم و یوسف در مقابل صحن هرین کتابخانه ملی پاریس



ΤΑΙΣ ΤΟΙΣΤΟΙΣ ΜΕΤΑΧΕΙΡΕΤΑΙΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΙΝ
ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ ΤΗ ΟΥΤΕ ΤΗΣ ΝΕΥ

هنرنمایی بوده‌اند، اما به نظر می‌رسد این بازیگران از اعتبار چندانی برخوردار نبوده‌اند. مقامات کلیسا اغلب آنان را تکفیر می‌کردند و در ۶۹۲ تروان سینود^{۱۲} در صدد برآمد که اجرای میم و نمایش تئاتر را ممنوع اعلام کند. برطبق قوانین کلیسا، همه‌ی نمایشگران حرفه‌ای و همسرانشان از کلیسا رانده می‌شدند. همچنین دولت بسیاری از حقوق قانونی بازیگران را از آنها سلب کرده بود. البته استثنائاتی هم وجود داشت؛ مثلاً یوستی‌نیان یکی از بازیگران زن به نام ثودورا را به همسری برگزید. دلیل این برخورد متضاد با تئاتر به خاطر آن بود که به رغم همه‌ی ممنوعیتها، در جشنواره‌های ایالتی همواره نمایش تئاتر وجود داشت، و امپراتور که ریاست دولت و کلیسا هر دو را به خود اختصاص داده بود، از جایگاه مخصوص خود تماشاگران را مورد ملاحظت قرار می‌داد، و در

اجراهای چنین مراسمی ارائه می‌شدند؛ این نمایشها شامل برنامه‌های میم، آکروبات، رقص، و نمایشهای گوناگون دیگر بودند. بعضی از جشنواره‌ها نیز ویژه‌ی ورزشهای تیمی همراه با سرگرمی (وارپته)های گوناگون بودند.

سرگرمیها در مکانهایی غیر از هیپودروم و تئاتر نیز اجرا می‌شدند، از جمله میم، آکروبات، و رقصهای آیینی که در جشنها و میهمانیهای امپراتور برپا می‌گردیدند. نمایشگران بسیاری نیز در جشنهای روستایی و شراب گیری نمایش می‌دادند. سیاحان بیگانه دیدار خود را از بیزانس با شگفتی و رضایت خاطر از تنوع و مهارت سرگرمی سازان یاد کرده‌اند، که بسی بر آنچه در اروپای غربی می‌گذشت برتری داشته است.

اگرچه بازیگران فراوانی در بیزانس در کار



تصویر ۸.۴. (۵) سرگرمی سازان قرون وسطایی. این دلقکها شباهت زیادی به دلقکهای دربار روم دارند. برگرفته از دستنوشته‌ای متعلق به سده‌ی چهاردهم.

اثبات کرد. اما می‌توان اذعان داشت که بیزانس سنت تئاتری را زنده نگه داشت و بخشهایی از هنر آن الهامبخش هنرمندان بعدی گردید.

ظهور اسلام

امپراتوری بیزانس سرانجام تسلیم نیروهای مسلمین شد. تحت تعلیمات حضرت محمد (ص) (۵۷۰-۶۳۲ م.) جهان اسلام به سرعت رو به گسترش نهاد، و در حوالی ۶۲۲ مقبولیت عام یافت. يك سده پس از وفات حضرت محمد (ص) پیروانش همه‌ی شمال آفریقا را به تصرف خود درآوردند، و از طریق اسپانیا نفوذ در اروپا را آغاز نهادند، و تا سال ۷۳۲ که در شهر تور فرانسه شکست خوردند، به پیشروی خود ادامه دادند. از جانب شرق نیز مسلمانان قلمرو خود را تا ایران و هند گسترش داده، تا اندونزی و فیلیپین پیش رفتند، و تا سده‌ی نوزدهم میلادی یکی از قدرتهای نیرومند سیاسی جهان محسوب می‌شدند.

مسلمانان صدر اسلام آموزش را ارج بسیار می‌نهادند: آنان دانشگاههای فراوانی تأسیس کردند، بسیاری از میراث یونان، ایران، و مصر را حفظ و جذب نمودند، و سهم شایانی در پیشرفت طب، ریاضیات، و جغرافیا ادا کردند. به علت قلمرو پهناوری که در سلطه داشتند واسطه‌ی انتقالِ اکتشافات بسیاری از جمله کاغذ و قطب‌نما به غرب شدند. آنان تمدن با شکوه و درخشانی را بنا نهادند که اروپای سده‌ی هشتم و نهم، و همچنین بیزانس در مقابل آن عقب مانده می‌نمود. در قلمرو اسلام

تاریخ تاثیر اهمیت دارد: قسطنطنیه مرکز بایگانی دستنوشته‌های یونانی بوده است. فرزنانگان بیزانس، بویژه در اواخر دوران امپراتوری روم، به درام کلاسیک توجه وافری داشتند، و هنگامی که قسطنطنیه در ۱۴۵۳ سقوط کرد، بسیاری از آنان به غرب مهاجرت کردند و دستنوشته‌های نمایشنامه‌های یونانی را، که امروزه ما بدانها استناد می‌کنیم، با خود به آنجا بردند. بدون یاری آنان، امروز بسیاری از نمایشنامه‌های یونانی وجود نمی‌داشتند.

به عنوان جمع‌بندی باید گفت نمایشهای تئاتری و سرگرم‌کننده از طریق بیزانس به مدت هزار سال تداوم یافتند، و هنگامی که این گونه نمایشها در روم از رونق افتاده بودند در بیزانس به حیات خود ادامه دادند. پیداست نمایشنامه‌های متعلق به خود بیزانس، که وجودشان جای چون و چرا دارد، به دست ما نرسیده‌اند و منابع ما درباره‌ی سرگرمیهای آنها به قدری اندک است که هرگونه نتیجه‌گیری قاطع درباره‌ی طبیعت و وسعت تاثیر بیزانس را ناممکن می‌سازد. اما برطبق مدارک موجود می‌توان به طور مبهمی رواج فعالیتهای پر محتوای تئاتری و نیز امکانات قابل توجه نمایش در بیزانس را دریافت، و اینکه چه نقش مؤثری در احیای تئاتر غرب داشته است. تاثیر بیزانس بر اروپای غربی بسیار محتمل است، زیرا روابط تجاری بین بیزانس و روم غربی هیچگاه به کلی قطع نشد. بدون شك در اوایل سده‌ی نهم، هنر بیزانس در معماری کلیساها و پدیده‌های دیگر هنری در غرب تاثیر فراوان داشته است. همچنین جنگهای صلیبی که در سده‌ی یازدهم آغاز شد برخورد شرق و غرب را افزایش داد. به رغم وجود شرایط مناسب، هنوز نمی‌توان تاثیر بیزانس بر تئاتر غرب را

هنگام شکوفایی درام مذهبی از اروپا به آنجا رفته است.

از طرفی مباحثی مبنی بر احتمال اجرای نمایشنامه‌های مذهبی در بیزانس وجود دارد، و این مباحث مبنی بر گزارشی از لویدراند^{۱۱} کشیش اهل کرمناس^{۱۲}، که اوتو^{۱۳} حاکم وقت آلمان او را به عنوان سفیر به بیزانس فرستاده بود. در این گزارش لویدراند می‌نویسد این نمایش را در قسطنطنیه دیده است. غالباً این گفته چنین تعبیر می‌شود که اشاره‌ی کشیش به نمایشنامه‌ای است که در آن ایلیای نی^{۱۴} به بهشت عروج می‌کند، و این صحنه نشان می‌دهد که درام مذهبی در قسطنطنیه بسیار پیشرفته بوده است. امروزه محققان دیگری معتقدند گزارش لویدراند غلط تفسیر شده، و برآند که لویدراند در گزارش خود به اجرای نمایش میم در يك جشنواره‌ی مذهبی درباره‌ی عروج ایلیای نیی اعتراض کرده است. براساس این سند مشکل بتوان نتیجه گرفت که در بیزانس درام مذهبی وجود داشته است.

گذشته از نتیجه‌گیریهایی که درباره‌ی نمایش بیزانسی وجود دارد، قسطنطنیه به دلیل متفاوت دیگری در

دارند، از جمله قطعه‌ی کریستوس پاسکون^{۱۵} که در گذشته آن را مربوط به سده‌ی چهارم می‌پنداشتند اما امروزه آن را مربوط به سده‌ی یازدهم یا دوازدهم میلادی می‌دانند. اکثر محققان برآند که این متن شباهت زیادی به درام دارد، که البته به قصد اجرا نوشته نشده است. این متن حاوی مطالب پراکنده‌ای درباره‌ی رحلت حضرت مسیح (ع) است، و عناصر درام کلاسیک در آن به خوبی مشهود است. متن با این جمله آغاز می‌شود: «اکنون به روال اورپیید، مصائبی را بیان خواهیم کرد که موجب نجات جهان گردید.» حدود يك سوم از ۲۶۴۰ سطر آن تأویل و ترجمه‌ی تراژدیهای اورپیید است. این نمایشنامه شاید جالبترین متنی باشد که تمایل بیزانسیها را به آشتی دادن مسیحیت با میراث کلاسیک بیان می‌کند.

درام دیگری که از شرق به دست ما رسیده، مصیبت‌نامه‌ای است درده صحنه یا قطعه. برآوردهایی که از زمان تصنیف این مصیبت‌نامه به عمل آمده بین سده‌ی دهم تا چهاردهم میلادی است. محققان متفق القولند که این درام اجرا شده است، اما دستنوشته‌ی موجود از جزیره قبرس به دست آمده که در آن هنگام توسط غربیها اداره می‌شد، ازاینرو به نظر محققان بسیاری این متن



تصویر ۹۴. عروسکهای خدای ماری و کبی مورده. تار مروتنی هند

نمایشها قراگوز نامیده شدند و این سنت تا زمان ما ادامه یافته است. مسلمانان در بسیاری از نقاط تئاتر را به عنوان هنری بی اهمیت قلمداد کردند.

نمایش در هند

در هزاره‌ی اول مسیحی، یکی از توسعه یافته‌ترین و پر محتوای‌ترین درامها را باید در هند جستجو کرد. تمدن هند به قدمت تمدن مصر باستان و خاورمیانه است، اما دانش ما بر این تمدن با ورود قوم آریایی از آسیای مرکزی، در ۱۵۰۰ پیش از میلاد آغاز می‌شود. در واقع در سده‌های پس از آن است که ترکیب و سیمای زندگی و هنر مردم هند پدیدار می‌گردد. شاید مهمترین تأثیرات بر درام هند، از طریق هندویسم و ادبیات سانسکریت صورت گرفته باشد.

هندویسم در تعلیمات خود جوهر هر چیز را در

داستان‌گویی تقریباً در همه جا، و درامهای فولکلور در برخی نقاط، متداول بود. در نقاط دیگر، بویژه در هند، اندونزی، ترکیه، و یونان تئاتر عروسکی سایه محبوبیت یافت. اما عروسکها تا حد ممکن از واقعگرایی به دور بودند. این عروسکها اشکالی دو بعدی بودند که از قطعات چرم بریده می‌شدند و با قطعه چوبی که به آن وصل می‌شد هدایت می‌گردیدند. بعدها، تنها سایه‌ی این عروسکها - که توسط فانوس یا مشعل بر روی پارچه‌ی سفیدی منعکس می‌گردید - نمایش داده می‌شد. در بعضی کشورها تئاتر سایه هنر پیشرفته‌ای گردید و بکلی از هنر بازیگری زنده جدا گشت.

تئاتر سایه ظاهراً حدود سده‌ی چهاردهم میلادی در ترکیه عرضه شد. پس از سقوط بیزانس، در مناطقی که عصر عظیم تئاترهای کلاسیک، هلنی، و یونانی - رومی را دیده بود، تنها شکل تئاتری همین تئاتر سایه با عروسکی بود. در این مناطق نمایشهای عروسکی بر گرد شخصیت «قراگوز» و ماجراهای مضحک او دور می‌زد (که نمایشی ساتیری و ملهم از مسائل روز بود). سرانجام این

روان یا روح می‌جویدو غایت انسانی را در وحدت با روح متعالی جهان یا «برهمنه» می‌شناسد، که نامتناهی، ابدی، وصف‌ناپذیر، و کامل است. در سراسر «آفرینش» تنها «برهمنه» لا یتغیر می‌ماند، و چون هر چه ابدی است واقعی است، لذا «برهمنه» واقعیتی ابدی است و همه‌ی تجلیات دیگر از او نشأت می‌گیرند و به او باز می‌گردند. با آنکه تعلیمات هندویسم بر وحدت روان تأکید می‌ورزد، اما پرستش صدها خدا یا ارواح مقدس را نیز جایز می‌شمارد، چرا که همه‌ی خدایان تنها جلوه‌های دیگر «برهمنه» هستند. هندوها اساساً تمایل به پرستش سه خدای اصلی دارند که تجسم سه جلوه‌ی «برهمنه» اند: برهما، خالق؛ شیوا، ویرانگر؛ و ویشنو، نگهدارنده. هندوها همچنین معتقدند که رسیدن به کمال روحانی در طول يك حیات ممکن نیست، و معتقد به وجود زندگیهای متوالی هستند. هندوهای اولیه تصویر کردن موجودات زنده را در ادبیات، درام، و هنر به عنوان تظاهر روح جایز می‌شمردند.

قبل از آغاز عصر مسیحیت، هند نظامی کاستی مبتنی بر امتیازات اجتماعی، اقتصادی، و نژادی به وجود آورد که ریشه در اساس اندیشه‌ی مراتب روحانی داشت. با آنکه تعداد کاستها به تدریج افزایش یافت، اما چهار کاست سنتی درخور اهمیت بیشتر بود: برهمن، کاهنان و فرزندان کاهنان؛ کشتریه، یا سلحشوران و فرمانروایان؛ وایسیه، یا افزارمندان و کشاورزان؛ سودره، یا کارگران بدون مهارت. این کاستها موروثی و غیرقابل فسخ بودند، و هر يك وظایف، آیینها، تکالیف، و محرمات ویژه‌ی خود را داشتند.

زبان درام هندی اساساً سانسکریت بود. زبان سانسکریت زبان محاوره‌ی عموم محسوب می‌شد، اما از

اوایل عصر مسیحیت عمدتاً زبان نوشتاری شناخته شد، و اکثر مردم به یکی از زبانهای پراکریته، یا لهجه‌های محلی سخن می‌گفتند.

ادبیات سانسکریت بین ۱۵۰۰ و ۲۰۰۰ پیش از میلاد به وجود آمد. ریگ‌ودا، که مجموعه‌ای از دعاها یا سرودهای مذهبی است، معمولاً به عنوان قدیمیترین اثر در زبان هند و اروپایی شناخته می‌شود. این سرودها همراه مناسک دیگر مذهبی ادا می‌گردیدند. اما دو اثر عظیم حماسی به نام مهابهاراتا، و رامایانا، از نظر درام حایز اهمیت بیشتری هستند. این دو اثر که احتمالاً حدود ۱۰۰۰ سال پیش از میلاد نوشته شده‌اند، صورت نهایی خود را حدود ۲۵۰ میلادی به دست آوردند. این دو اثر حماسی در ادبیات سانسکریت همشأن ایلپاد و اودیسه در زبان یونانی به شمار می‌رفتند، و منبع اصلی و سرشاری برای درام‌نویسان سانسکریت محسوب می‌شدند. با گسترش هندویسم در جنوب شرقی آسیا، این آثار الهامبخش درامهای دیگری نیز شدند.

مهابهاراتا و رامایانا هر دو آمیزه‌ای از تاریخ، افسانه، و اساطیرند. مهابهاراتا مربوط به جنگ و ستیز دو طایفه‌ی حاکم بر قلمرو هند است که در آن داستانهای عاشقانه، جنگی، و نیز حوادثی درباره‌ی قهرمانان گوناگون گنجانیده شده است. رامایانا داستانی است درباره‌ی تبعید شاهزاده رام، و همسرش سیتا، از کشورشان به خاطر دسیسه‌های نامادری رام. این دو چهارده سال از دیاری به دیار دیگر آواره می‌شوند، و يك بار سیتا توسط يك شاه خبیث ربوده می‌شود. داستان بر گرد حوادث نجات سیتا توسط یکی از شاهان میمونها ادامه می‌یابد، و سرانجام با بازگشت موفقیت‌آمیز زن و شوهر به کشور خود به پایان می‌رسد. این حماسه‌ها همراه

تاریخهای بسیار متفاوتی را برای درامهای موجود سانسکریت در نظر گرفته‌اند. اما آنچه بیش از همه مورد توافق است قدیمترین قطعاتی است که به حدود ۱۰۰۰ سال پیش تعلق دارند. حدود ۲۵ نمایشنامه‌ی سانسکریت به دست ما رسیده است که تاریخ بعضی از آنها حوالی سده‌ی نهم میلادی است، و در این میان بهترین آنها را به سده‌ی چهارم و پنجم میلادی نسبت می‌دهند. درام سانسکریت به شخصیت‌پردازی و مقولات فلسفی نمی‌پردازد، بلکه همه‌ی نمایش در اطراف

در اوایل مسیحیت کاملاً جا افتاده و رسمیت یافته بودند، زیرا منبع اصلی اطلاعات ما درباره‌ی تئاتر سانسکریت، ناتیساسترا^(۱۱)، از حدود ۲۰۰ پیش از میلاد تا ۲۰۰ میلادی نوشته شده است. این کتاب حاوی مطالبی درباره‌ی رقص، درام، بازیگری، لباس، و آرایش است. ناتیساسترا (علم درام‌شناسی) اثر بهاراتا^(۱۲)، فرزانه‌ای است که ادعا می‌کند هنر درام را از برهما، خالق هنر، آموخته است. هندیان به وقایع‌نگاری و ضبط تاریخ توجه چندانی نشان نمی‌دادند، از اینرو محققان جدید

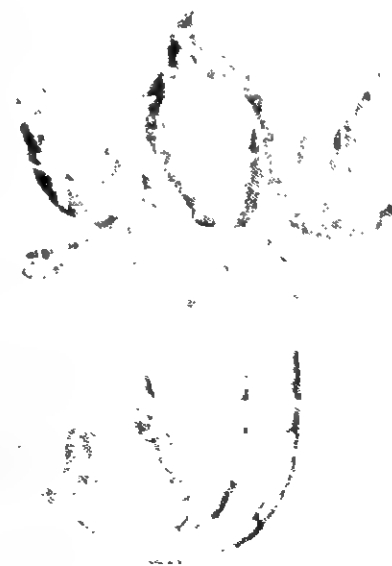


تصویر ۱۲.۴. (۵) چهره‌ی مرکب شیوا و ویشو. نقاشی متعلق به ۱۸۶۰.



تصویر ۱۰.۴. (۵) برهما، با پنج چهره‌ی خود، بر برنده‌ی سوار شده است. برگرفته از کتاب اساطیر جهان، لاروس.

تصویر ۱۱.۴. (۵) ویشو در هیأت، نگ ماهی همی جهان را از طوفان و سیل نجات داد. از کتب اساطیر جهان، لاروس.



با مذهب هندوئیسم و جامعه‌ی کاستی مجموعاً مبادی درام هندی را تشکیل می‌دهند.

«عصر طلایی» درام در فرهنگ هندی حدود ۱۲۰ میلادی آغاز می‌شود و تا حدود ۵۰۰ میلادی ادامه می‌یابد. نقطه‌ی اوج عصر طلایی سده‌های چهارم و پنجم است که امپراتوری^(۱۳) در شمال هند مرکز هنر، طب، و آموزش قرار می‌گیرد. در آنجا شهرهای زیبا، دانشگاه‌ها، و تمدنی عظیم و پرشکوه بنیان نهاده می‌شود. نقطه‌ی اوج دیگری نیز در نیمه‌ی اول سده‌ی هفتم تحت فرمانروایی شاه هارش^(۱۴) به ظهور می‌رسد. خود هارش یکی از نمایشنامه‌نویسهای مهم محسوب می‌شد. در دوران حکومت هارش، تأثیر هند بر آسیای جنوب شرقی نیز گسترده شد و موجب توسعه‌ی درام در آن نقاط گردید.

درام سانسکریت

مشکل بتوان تعیین کرد که در هند، اول بار، درام در چه زمانی پدیدار گشت. وجود آیینها و سرگرمیهای گوناگون ظاهراً به زمانی بسیار دور می‌رسد و احتمالاً این فعالیتها

راساس^(۳۱) (یافضای اصلی) شکل می‌گیرد. فضایی که عناصر دیگر دراماتیک در خدمت ارائه‌ی آن قرار می‌گیرند. از اینرو نمایشنامه‌های سانسکریت را نمی‌توان به صورت کمدی، تراژدی، یا درام احساساتی طبقه‌بندی کرد، بلکه برطبق یکی از ۹ راساس اصلی، یعنی عاشقانه و شهوی، مضحك، تأثرانگیز، خشمگین، قهرمانی، ترسناک، نفرت‌انگیز، حیرت‌آور، و صلح‌آمیز دسته‌بندی می‌شوند. برخی از این درامها فضاهای متعدد دارند، و برخی تنها يك فضا یا حالت را دنبال می‌کنند. از آنجا که هدف نهایی این درامها به دست آوردن حس آرامش و هماهنگی و تسلط بر نفس می‌باشد، همه‌ی نمایشنامه‌ها با خوشی به پایان می‌رسند. صحنه‌های مرگ و خشونت در خارج از صحنه‌ی نمایش اتفاق می‌افتند، و درست و نادرست به وضوح جدا شده و متمایزند. ممکن است گاه شادی و اندوه درهم آمیزند، اما همه چیز باید در پایان به خوشبختی منتهی گردد، تا نشان دهد خوبی همواره بر بدی فایز خواهد آمد.

به علت وجود عناصر فراوان، نمایشنامه‌ها پیچیده‌اند. مسائل قهرمانی با مسائل میهنی، و مسائل آسمانی با مسائل زمینی همراه می‌آیند، و این ترکیب پیچیده از طریق صحنه‌هایی قراردادی به سامان می‌رسند. قهرمان همواره يك محرم و همراه دارد که دلچسپی طاس و کوتوله و شکم‌بست، و در خلال داستان‌های جدی، لحظه‌های کمدی و آرام بخش فراوانی را ایجاد می‌کند. این تنوع ممکن است در گفتگوها نیز رعایت شود که ترکیبی است از شعر (برای شدت بخشیدن به صحنه‌هایی که دارای احساسات تند است)، نثر (برای صحنه‌های معمولی)، زبان سانسکریت (زبان روشنفکرانه، که زبان خدایان، شاهان، وزیران، و فرزندانگان است)، و زبان

پراکریت (زبان روزمره، برای زنان، کودکان، خدمتکاران، کشاورزان، و مردمانی از طبقات فرودست). همچنین با وارد کردن داستانهای فرعی مختلف، از مسخره تا جدی، در داستان اصلی به صحنه‌ها تنوع بیشتری می‌بخشند.

نمایشنامه‌های سانسکریت از نظر مدت با یکدیگر تفاوت دارند، و از يك تا ده صحنه را شامل می‌شوند. برطبق قانونی پذیرفته شده، حوادث هر صحنه باید در يك روز (۲۴ ساعت) اتفاق بیفتند، و هر صحنه نسبت به صحنه‌ی قبلی باید حتماً کمتر از یکسال گذشت زمان را نشان دهد. از نظر تکنیک، درامهای سانسکریت به اشعار حماسی شباهت دارند، زیرا در هر نمایشنامه صحنه‌ها در آغاز توضیح داده می‌شوند و از آنجا که صحنه‌ها به راحتی از محلی به محل دیگر جا عوض می‌کنند، يك لحظه در آسمان و لحظه‌ی دیگر در زمین اتفاق می‌افتند. لذا حوادث بین دو صحنه نیز شرح داده می‌شوند. بهاراتا به ده نوع نمایشنامه اشاره می‌کند، از جمله تک‌گویی، فارس، کارهای اپرایی، نمایشهای اجتماعی، و از همه مهمتر درام قهرمانی (براساس اساطیر و تاریخ که در آن قهرمانی از عدالت دفاع می‌کند). در نمایشنامه‌های قهرمانی معمولاً داستانی عشقی نیز تداخل می‌یابد و در آن نیرویی اهریمنی تا پایان داستان عشاق را از یکدیگر جدا می‌سازد.

قدیمیترین و کاملترین درامهای موجود سانسکریت ۱۳ نمایشنامه از بهاسا^(۳۲) است که در سده‌ی دوم یا سوم میلادی می‌زیسته است. صاحب‌نظران از میان آثار او چاروداتتا^(۳۳) را بهترین نمایشنامه‌ی موجود سانسکریت شناخته‌اند؛ شاید از آنرو که این نمایشنامه براساس داستان شاه شودراکا^(۳۴)، به نام اراهی کوچک

گلگی^(۳۵) (در حدود سده‌ی چهارم) نوشته شده است. اراهی کوچک گلگی بنابر طبقه‌بندی سنتی «هندو» نمایشنامه‌ای اجتماعی است و داستان عاشقانه‌ی برهمنی با يك زن فاحشه است. این نمایشنامه در ده پرده نوشته شده، و شامل تعدادی داستان فرعی است که در پایان به هم می‌پیوندند. موضوع داستان مربوط به يك شاهزاده‌ی واقعی است که به کمک فاحشه‌ای به تاج و تخت خود می‌رسد و فاحشه را به وصال برهمن می‌رساند، که برهمن خود نیز به سختی توانسته از توطئه‌ی مرگ شاهزاده‌ای خبیث جان سالم به در برد.

شاکونتالا^(۳۶) اثر کالیداس^(۳۷) (اواخر سده‌ی چهارم و اوایل سده‌ی پنجم میلادی) درامی قهرمانی در پنج پرده است. این اثر که زیباترین درام سانسکریت شناخته شده است، داستان ملاقات شاه دوشیانثا^(۳۸) و شاکونتالا (دختر خواننده‌ی يك زاهد) و ماجرای عشق و جدایی آنهاست. این دو عاشق دچار نفرین خواستگار پیشین دختر شده، و سرانجام به وصال یکدیگر می‌رسند. شهرت این نمایشنامه به خاطر توصیفات زیبایی است که از جنگل و جویبار و پدیده‌های طبیعی دیگر به عمل می‌آورد. این نمایشنامه آزادانه میان زمین و آسمان، جنگل و قصر رومانتیک و کمدی حرکت می‌کند در این نمایشنامه زبان تغزلی همراه با زبان روزمره، در نمایشی سرشار از تجربیات انسانی، آزادانه به کار برده شده است.

از میان درام نویسان دیگر سانسکریت می‌توان این نویسندگان را نام برد: شاه هارشا^(۳۹) (سده‌ی هفتم میلادی) با نمایشنامه‌های سینه ریز مروارید^(۴۰)، شاهزاده خاتم گمشده^(۴۱) و ناگاناندا^(۴۲)؛ بهاوابوتی^(۴۳) (آخر سده‌ی هفتم) با نمایشنامه‌های داستان قهرمان بزرگ^(۴۴)، آخرین قصه‌ی رامانا^(۴۵)، و ازدواج دزدیده شده^(۴۶)؛ و ویشاکاداتا^(۴۷)

(سده‌ی هفتم؟) با نمایشنامه‌ی انگشتی خاتم راکشاسا^(۴۸).

بهاراتا در کتاب ناتیاستترا همچنین اسامی ۱۸ نوع درام «کم ارزش» را نام می‌برد، اما درباره‌ی چگونگی آنها توضیحی نمی‌دهد. مدارکی حاکی از وجود فارس نیز در سده‌ی هفتم میلادی در هند وجود دارد، لذا می‌توان گمان کرد که قبل از این تاریخ می‌بایستی انواع ابتدایی‌تر درام نیز وجود داشته باشند، و شاید نمایش عروسکی سایه از قدیمیترین آنها باشد، زیرا احتمالاً این نوع نمایش، در دوران قبل از میلاد مسیح، توسط هندیان ابداع شده است. به نظر می‌رسد که رواج این نمایشها در شرق و غرب از طریق هند صورت گرفته باشد، و در بسیاری از نقاط که تئاتر قابل ملاحظه‌ای نداشتند، يك سرگرمی محبوب شده است.

در اواخر سده‌ی هفتم هند دستخوش انقلابی سیاسی گشت و احتمالاً عدم ثبات کشور در آن دوران موجب سقوط درام سانسکریت شد. پس از آنکه اسلام نفوذ خود را به سرزمین هند گسترش داد و در سده‌های دوازدهم و سیزدهم قدرت را در هند به دست گرفت، سرگرمیهای دراماتیک تا حد نمایشهای عروسکی صرف، درامهای محلی، مراسم، رقص و سرگرمیهای محلی دیگر تنزل یافتند.

از آنجا که توجه درام هندو صرفاً به درون و به روح بود و نه به بیرون و به ماده، لذا تکنیکها و اجراهای تئاتری از واقعگرایی به دور افتادند. قبل از هر نمایشنامه، برای ایجاد انگیزه‌ی روحانی و برای تجلیل و تسکین خدایان، و همچنین برای ایجاد آمادگی پذیرش درام، جشنهای یا شکوه آیینی برپا می‌گردید. درام تنها در موقعیتهای ویژه اجرا می‌شد، از جمله در جشنواره‌های

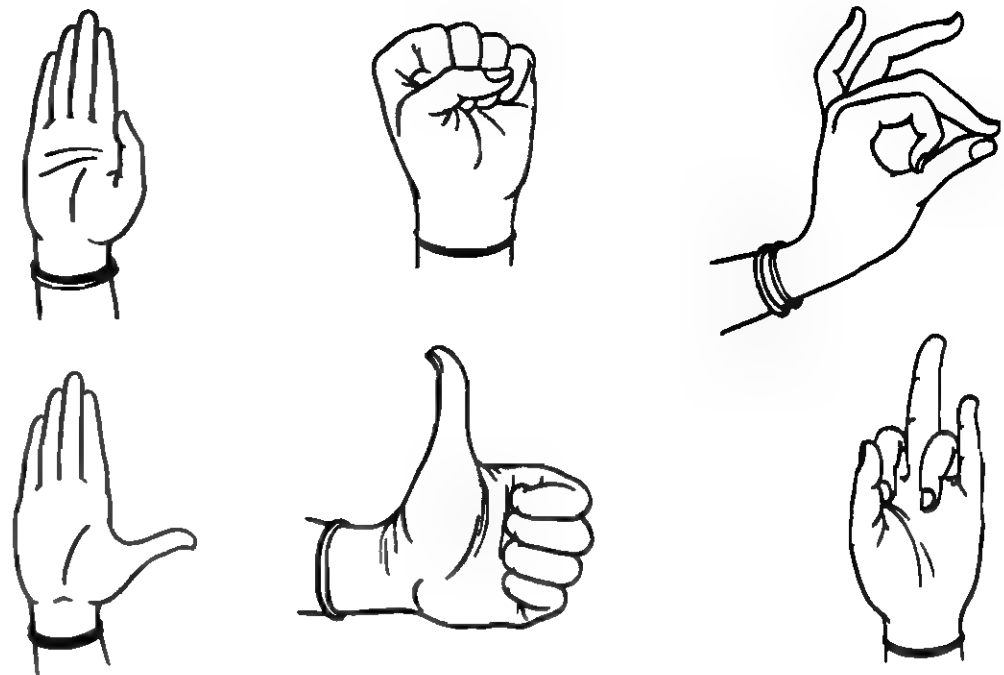
گونه، ۷ حرکت ابرو، ۹ حرکت گردن، ۷ حرکت چانه، ۵ حرکت سینه، ۳۶ حرکت چشم، ۳۲ حرکت پا، و ۲۴ حرکت برای هر دست. این حرکات برطبق تیپ شخصیت، حالت، و وضعیت با هم ادغام می‌شدند تا يك زبان ارتباطی، به همان پیچیدگی زبان گفتار، به وجود آورند.

طبقه‌بندی مشابه دیگری نیز برای سخن گفتن و موسیقی وجود داشت که در آن الگوهای پیچیده‌ای از ترکیب آهنگ صدا، زیری و بمی، و ضرباهنگ را با در نظر گرفتن احساس مورد نظر بازیگر و موقعیتهای مختلف به وجود می‌آوردند. هر نمایشنامه در طول اجرا توسط موسیقی که با طبل و سازهای زهی نواخته می‌شد



تصویر ۱۴۰: نقشه فکری و فیزیکی
 از فضای فرهنگی و فیزیکی
 در منطقه مورد مطالعه

190



صویر ۱۳۴ برخی ارجاعات مختلف رست، چنانکه در درام و رقص سانکریت به کار می‌رفتند. از کتاب
(پیشه‌ی هنر، ۱۹۱۷).

صحنه را به دو قسمت مساوی تقسیم می‌کرد. قسمت جلو ویژه نمایشهای دراماتیک و قسمت عقب به عنوان لباس کتی و فضای خارج صحنه در نظر گرفته می‌شد. احتمالاً صحنه دارای دو سطح بود که سطح زیرین برای قسمت اعظم نمایش، و سطح مرتفع برای صحنه‌های محدود دیگر، از جمله صحنه‌های بهشت، نمایش يك برج، یا سایر نقاط مرتفع مورد استفاده قرار می‌گرفت.

دکور در صحنه به کار نمی‌رفت، اما صحنه به وسیله نقاشی، کنده کاری، یا پس زمینه‌های زیبا زینت می‌یافت. در آغاز نمایش، زمان، مکان، و وضعیت کلی توسط يك پیش درآمد تعیین می‌شد. در هر صحنه يك قطعه‌ی توصیفی یا پانتومیم فضای لازم را ایجاد می‌کرد. بازیگران حرکات و اطوارهای استاندارد به کار می‌بردند. مثلاً علائمی برای صعود از کوه، چیدن گل، پریدن از جویبار، سوار شدن بر اسب، یا راندن اراجه وجود داشت.

مذهبی، عروسیها، تاجگذاری، جشنهای پیروزی، یا پذیرایی از میهمانان عالیقدر دولت. اجرای درام، با مراسم همراه آن، حدود ۴ تا ۵ ساعت به طول میانجامد.

از بناهای تئاتری درهند اطلاع کمی در دست داریم. بهاراتا اظهار می‌دارد اکثر نمایشها در قصرها یا معابد اجرا می‌شدند. اما هر بار که تئاتر مستقلی ساخته می‌شد، باید چنین قواعدی در آن رعایت می‌شد: تئاتر حدود ۲۹ متر درازا و ۱۵ متر پهنا داشت. این محل به دو قسمت مساوی تقسیم می‌شد که نیمی جایگاه تماشاگران و نیم دیگر محل صحنه بود. ۴ ستون (سفید، سرخ، زرد، و آبی) نشان می‌داد که اعضای هر يك از کاستهای اجتماعی در کجا بنشینند (البته در اکثر موارد محل تماشاگران محدود به دو قسمت سفید و سرخ می‌شد). ظرفیت کل تئاتر فقط حدود ۴۰۰ نفر بود. پرده‌ای محل

همراهی می‌گردید. طبل از اساسی‌ترین سازهای درام محسوب می‌شد، زیرا از نزدیک گفتگوها را دنبال می‌کرد و به آنها ضرب می‌داد. آواز نیز کاربرد گسترده‌ای داشت، و نوازندگان اطلاعات لازم را درباره‌ی موقعیت یا شخصیت مورد نظر با آواز منتقل می‌کردند. مثل آوازهای ورود و خروج بازیگران که به مثابه‌ی آغاز یک مایه و پایان آن به کار برده می‌شد. آوازهای دیگری نیز اجرا می‌شدند که گویای تغییرات حالت یا نقاط عطف در پرده‌های مختلف بودند.

لباس و آرایش خاص هر نمایش به دقت تعیین شده بود. آرایش نشان کاست، مقام اجتماعی، و محل تولد شخصیتها بود و همچنین دوره‌های تاریخی نمایش را تعیین می‌کرد. رنگ نیز معنایی نمادین داشت: خورشید و برهما به رنگ طلایی، خدایان درجات پایین‌تر به رنگ نارنجی، کاستهای عالی به رنگ سرخ، کاستهای پایین‌تر به رنگ آبی، و غیره نموده می‌شدند. زینت آلاتی مثل گوشواره، دستبند، کمر بند، سینه‌ریز، و سنجاق سر طبقه‌ی اجتماعی شخصیتها را معین می‌کردند. وسایل صحنه نیز جنبه‌ای نمادین داشت: مثلاً به دست گرفتن مهمیز فیلبانی نشان حضور قبل، به دست داشتن دهنه‌ی اسب نشان حضور اسب، و شلاق علامت وجود ارابه بود.

شخصیتها به رده‌های کاملاً متمایزی تقسیم می‌شدند. مثلاً چهار نوع قهرمان اصلی وجود داشت: والامقام، متهور، دلاور، و آرام. ۹ گونه احساس طبقه بندی شده وجود داشت: عشق، شغف، ترحم، خشم، نیرو، ترس، نفرت، حیرت، و آرامش. از اینرو برای آنکه بازیگری قادر باشد اساس مناسبی را برانگیزد (یا فضای مناسبی را ایجاد کند) باید توانایی اجرا و ادغام اطوار، حرکات، سخنگویی و لحن صدا، انتخاب صحیح

لباس و آرایش، و احساس و تیپ شخصیتی را دارا باشد. در سده‌ی نوزدهم، درام سانسکریت در چند معبد کوچک دورافتاده انزوا گرفت، و در این انزوا سنتهای آن تا زمان ما به حیات خود ادامه داد. هنگامی که بهاراتا کتاب خود به نام ناتیا‌ساسترا را می‌نوشت، بدون شک رقص قدمت بیشتری از درام داشته است، و طبعاً در آن دوران بسی پیشرفته‌تر از درام بوده است، زیرا در این کتاب ۱۰۸ حالت برای رقص ذکر شده است. در سده‌ی چهارم و پنجم، رقص نیز مانند درام به اوج خود رسید، و نوشتن رساله در باره‌ی رقص و تحلیل رقص تا سده‌ی پانزدهم ادامه داشت. با گسترش اسلام درهند (از اواخر سده‌ی دهم)، رقص به طرف جنوب تا مدرس عقب‌نشینی کرد، و در آنجا توسط رقصگران معابد حفظ و حراست شد و قرن‌ها طول کشید تا رقص باستانی‌های هند از خفاگاه به در آید.

تئاتر در چین

در سالهایی که درام هند در حال شکوفایی بود، تئاتر چین تازه داشت شکل می‌گرفت، بویژه در نواحی پکن که همچون مصر و خاورمیانه از گاهواره‌های تمدن به شمار می‌رود. مدارک ما درباره‌ی سالهای پیش از ۱۵۰۰ پیش از میلاد، یعنی زمان به قدرت رسیدن سلسله‌ی شانگ^{۱۳۱}، اندک است. در زندگی چینیان از همان آغاز رقص، موسیقی، و آیینهای مختلف (برای باروری زمین، پیروزی در جنگ، پیشگیری بیماری، و بحرانه‌های دیگر) نقش مهمی داشته است، و برخی از فرمانروایان چینی

این گونه فعالیتها را برای هماهنگ کردن کشور خود لازم می‌شمردند، و در سده‌ی هشتم پیش از میلاد معابدی وجود داشت که اجرا کنندگانی بدین منظور در اختیار داشتند. مورخان سعی کرده‌اند بین آیینهای چینی و همسرایان دیتیرامب در یونان شباهتهایی بیابند.

پس از سال ۱۰۰ پیش از میلاد اشاراتی به سرگرمیهای غیر مذهبی در میهمانیهای درباریان شده است که در آنها کوتوله‌ها، دلقکها، و بازیگران شوخ طبع نمایشهای میم، رقص و آواز اجرا می‌کردند، و حداقل یک منبع وجود دارد که در آن به صحنه‌ی تئاتری اشاره شده است.

در ۲۱۰ پیش از میلاد قسمت اعظم چین تحت لوای یک فرمانروا متحد گشت؛ کسی که دیوار عظیم چین را بنا کرد تا از دست اندازی قبایل بیگانه در امان باشد. در این تاریخ می‌شنویم که امپراتوران هزاران گروه سرگرمی‌ساز در قصرهای خود نگه می‌داشتند؛ در غالب این گزارشها به عیاشی و فسق و فجور در قصرها اشاراتی شده است.

اولین دوره‌ی درخشان هنر و ادبیات چینی، با حکومت سلسله‌ی هان^{۱۳۲} (۲۰۶ پ.م. تا ۲۲۱ م.) آغاز می‌شود. در این دوره، چین از نظر وسعت با امپراتوری روم کوس برابری می‌زند. ظاهراً در این دوره همه گونه سرگرمی رونق می‌یابد، چندان که مجموعه‌ی سرگرمیهای این دوره را «صد نمایش» می‌نامیدند. سرگرمیها شامل بندبازی، ژیمناستیک، نمایشهای ورزشی، جادوگری و چشم بندی، تردستی، بلعیدن شمشیر و آتش، موسیقی، رقص، میم بودند. بسیاری از این نمایشها در جشنها یا در بازارها و کاخها اجرا می‌شدند. امپراتوران هان، فعالانه هنر را ترویج

می‌کردند، و در ۱۰۴ پیش از میلاد اداره‌ای به نام اداره‌ی سلطنتی موسیقی تأسیس کردند که وظیفه‌اش ترتیب دادن نمایشهای سرگرمی و ترویج موسیقی و رقص بود. بسیاری از سازهایی که امروزه در ارکسترهای تئاتر چین به کار می‌رود متعلق به این دوره‌اند. نمایش تئاتر عروسکی سایه در چین را نیز می‌توان تا تاریخ ۱۲۱ پیش از میلاد سراغ کرد. در این تاریخ، در خلال شرح اعمال جادوگران و برای احضار روح یا احضار خدایان، از تئاتر سایه استفاده می‌شد. این شکل نمایشی بعدها به عنوان سرگرمی به کار گرفته شد (باید در نظر داشت که اکثر مورخان هندوان را ابداع‌کننده‌ی تئاتر سایه می‌شناسند).

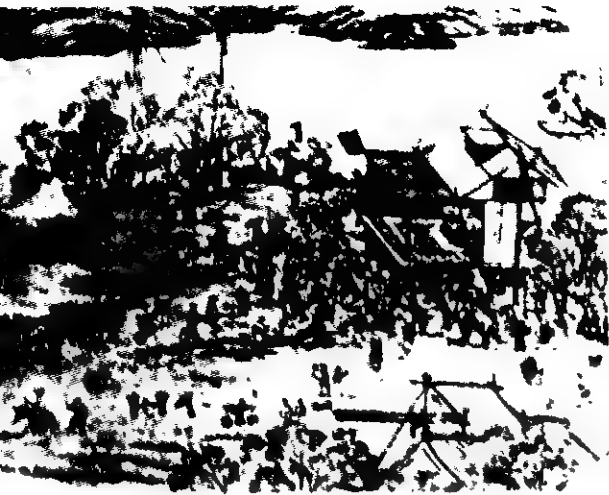
سلسله‌ی هان با چهار صد سال درگیری و ناآرامی روبرو بود اما سرگرمیهای موجود در آن ظاهراً به حیات خود ادامه دادند. از بین سالهای ۲۶۵ و ۴۲۰ میلادی شواهدی داریم که حاکی از وجود نمایشهایی با عروسکهای خیمه شب بازی است، و نیز در سده‌ی چهارم نمایشهایی وجود داشته که در آن شخصیتهای تاریخی را بازسازی می‌کردند. پس از آنکه چین تحت لوای سلسله‌ی هوی^{۱۳۳} (۵۸۹ - ۶۱۴ میلادی) بار دیگر یکپارچه شد، سرگرمیهای رواج یافت که آمیخته‌ای از سنتهای ملی با عناصر وارداتی از هند و آسیای مرکزی بودند. امپراتور یانگ - تی^{۱۳۴} به این شکل جدید، «صد نمایش»، چندان علاقمند شد که مدرسه‌ای برای تربیت اجراکننده‌ی این نمایشها تأسیس کرد. مشهور است که یانگ - تی پیش از انقراض امپراتوریش نمایشی ترتیب داد که در آن ۱۸ تا ۳۰ هزار اجراکننده در محلی به درازای ۶ کیلومتر شرکت جستند. در دوران فرمانروایی سلسله‌ی تانگ^{۱۳۵} (۶۱۸ -



تصویر ۱۵۴. عروسکهای سایه‌ی چینی ساخته شده از پوست. این عروسکهارا به وسیله میله یا تکه‌ای که به پشت آنها می‌چسبید حرکت می‌دادند. اوجن آسیایی بیوپووک، هنرهای نمایشی

۹۰۴) در اجرای تئاترهای تخصصی که با موسیقی، رقص، گفتگو، و آکروبات همراه بود تحولی به وجود آمد. در سال ۷۱۴، امپراتور سوان تسونگ^(۵۸) مدرسه‌ای برای تربیت خواننده، رقصگر، و دیگر سرگرمی‌سازان دوباری تأسیس کرد که هدفهایش با مدارس پیشین متفاوت بود. این مدرسه به ابداع و خلاقیت و سلیقه‌ی مردم ارج بیشتری می‌نهاد، و منحصرأ به اشکال سنتی نمی‌پرداخت، و بعدها چندان وسیع گردید که یکبار ۱۱۴۰۹ نفر شاگرد داشت. این مدرسه در طول زمان تغییرات فراوانی دید، اما همیشه به نام «باغ گلابی» خوانده می‌شد. حتی امروزه، همدی بازیگران سنتی چینی تعلیمات خود را به این مدرسه نسبت می‌دهند. «شاگران مکتب باغ گلابی» در چین تقریباً همان معنایی را دارد که در غرب، «درام‌نویسان وابسته به سبک تس-پس»^(۵۹) دارد. در این دوران داستانهای نوشته شد که

منبع الهام درام‌نویسان آینده گردید. داستانهایی از این دست در این دوران فراوان بوده است. سلسله‌ی تانگ پس از يك دوره ناآرامی جای خود را به سلسله‌ی سونگ^(۶۰) (۹۶۰-۱۲۷۹) داد، که به نوبه‌ی خود دوره‌ی فرهنگی شکوفایی را با خود به ارمغان آورد. در این دوران نه تنها هنر رونق گرفت، بلکه دانشمندان آن نیز اختراعاتی نظیر قطب نما، باروت، و وسایل جنگی متحرك به وجود آوردند. داستانگویی به ویژه در این دوران به اوج تازه‌ای رسید. از مشهورترین رمانهای این دوران دورمان به نامهای «داستان عاشقانه‌ی سه اقلیم»^(۶۱) و «پیشروی آب»^(۶۲)، هر دو در طول سده‌های بعدی متحول شدند و شکل نهایی خود را یافتند. این داستانها و داستانهای دیگر توسط نقالان یا راویان حرفه‌ای در قهوه‌خانه‌ها نقل می‌شد و یا برای تئاترهای عروسکی یا تئاتر عروسکی‌ی سایه تنظیم می‌گردید. این



در ۱۱۶۱ یک تئاتر به نام «درام سونگ» در پکن اجرا شد. این تئاتر به گونه‌ای طراحی شد که تماشاگران بتوانند به راحتی به صحنه نگاه کنند. این تئاتر به گونه‌ای طراحی شد که تماشاگران بتوانند به راحتی به صحنه نگاه کنند.

تصویر ۱۵۴. عروسکهای سایه‌ی چینی ساخته شده از پوست. این عروسکهارا به وسیله میله یا تکه‌ای که به پشت آنها می‌چسبید حرکت می‌دادند. اوجن آسیایی بیوپووک، هنرهای نمایشی



دو نوع تئاتر از محبوبترین سرگرمیهای مردم عادی در این دوره بوده‌اند.

ابداعات دوران سلسله‌ی سونگ به شعر نیز راه یافت، و شعر الهامبخش درام گردید. پیش از این اشعار چینی متشکل از تعداد ثابتی علایم نوشته شده در هر سطر بودند، اما هنگام خواندن، این علایم معمولاً با نغمه‌هایی که از کشورهای دیگر وارد چین شده بود همخوانی نداشتند. کوششهایی که برای رفع این مشکل به عمل آمد راه به نوع جدیدی از شعر برد، که تعداد علایم هر سطر با سطرهای دیگر متفاوت بود. در سال ۱۰۰۰ میلادی این شکل تازه با رقص و پانتومیم ترکیب شد و در نتیجه تعدادی اشعار گوناگون برای بیان يك داستان در یکجا قابل جمع شد. باید دانست که شکل نمایشی چینی بیشتر روایی ماند تا دراماتیک^(۶۳).

در دوران سونگ درام کاملاً پیشرفته‌ای آغاز به رشد کرد. دانش ما بر آثار این دوره تا سال ۱۹۲۰ بسیار اندک بود، و در این تاریخ سه نمایشنامه‌ی قدیمی چینی کشف شد. از آن تاریخ تاکنون نام بیش از ۱۵۰ نمایشنامه، و تعدادی قطعات پراکنده‌ی دیگر بر ما شناخته شده است. چانگ هسیه، «دکتر ادبیات»^(۶۴) که مهمترین نمایشنامه‌ی موجود چینی شناخته شده است، قدیمترین

درام چینی نیز محسوب می‌شود. این نمایشنامه، همچون دیگر نمایشنامه‌های چینی، با يك پیش درآمد (که خلاصه‌ی نمایش است) آغاز می‌شود، و سپس داستان اصلی از طریق گفتگو و آواز گفته می‌شود.

در دوران حکومت سلسله‌ی سونگ بهترین مجریان تئاتر برای دربار تربیت می‌شدند، تا در جشنها و میهمانیهای باشکوه دربار و برای مواقعی نظیر جشن تولد امپراتور تئاتر اجرا کنند. مجریان دیگری نیز بودند که در مکانهای دیگر برنامه‌های نمایشی اجرا می‌کردند. گاه تعدادی از سرگرمی‌سازان با هم يك گروه پنج تا هفت نفره تشکیل داده، در روستاها یا شهرهای کوچک، در قهوه‌خانه‌ها یا تئاترها بدیهه‌سازی می‌کردند. مکانهای نمایش در شهر در نقاطی قرار داشت که «منطقه‌ی آجرفرش» نامیده می‌شد. گفته شده که حدود پنجاه تئاتر یا بیشتر در کای فنگ^(۱۶)، پایتخت شمالی امپراتوری سونگ، برپا بوده است. در هانگ چو^(۱۷)، هفده «منطقه‌ی آجرفرش» وجود داشته است. براساس منابع آن عصر، این تئاترها محوطه‌ای نرده کشی شده و بسته بودند که در بالای آنها پرچم یا تابلویی نصب می‌شد؛ صحنه‌ی آنها سکویی سقف‌دار بود که سه طرف آن باز بود؛ و در زمین هموار مقابل آن محوطه‌ی وسیعی قرار داشت و تماشاگران بر گرد آن می‌ایستادند و احتمالاً در اطراف این صحنه پله‌ها و بالکنهایی ساخته می‌شد.

در سده‌ی سیزدهم نمایشهای گوناگون سرگرم‌کننده جزئی از زندگی عادی مردم چین محسوب می‌شد، اما، تا مدتها بعد از تسلط مغولها در ۱۲۷۹ بر چین، هیچ درام ادبی در چین به وجود نیامد. تحولات اصلی تئاتر چین بعدها رخ داد.



تصویر ۱۸.۴. (۵) کلیسای آپرزل واقع در جزیره‌ای متعلق به راهبان. این کلیسا ابتدا در دوران ریشلیو ساخته شد. اواخر سده‌ی دهم

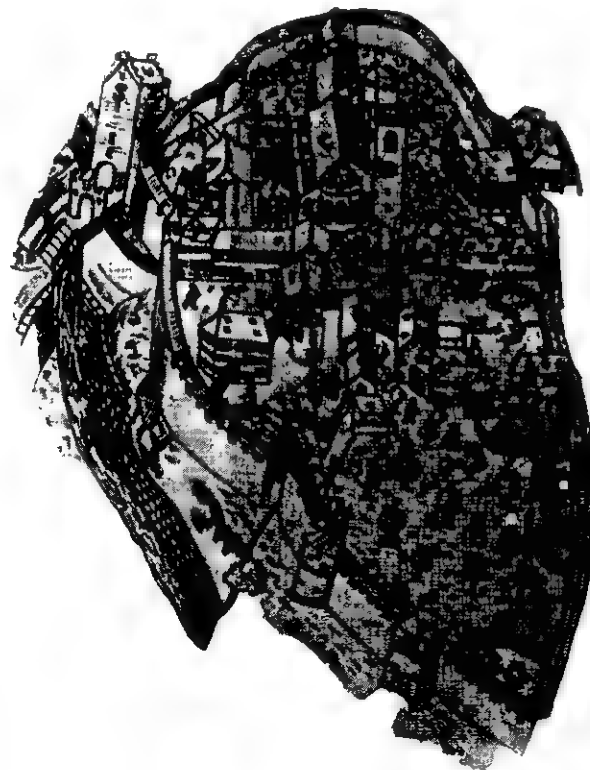
اروپای غربی

هنگامی که فرهنگهای شرقی در حال شکوفایی بودند، اروپای غربی در حال زوال بود. در آغاز سده‌ی چهارم میلادی ناامنیهای عمومی در اروپای غربی رو به افزایش نهاد. شهرها و کارگاهها متروک و تجارت راه دور مسکوت ماند. جنگ، قحطی، و بیماری بسیاری از نقاط را از سکنه خالی کرد، و بسیاری از زمینهای کشاورزی بدل به جنگل شدند.

هنگامی که از اقتدار غیرمنهیبها کاسته شد دیوانسالاری سازمان یافته و سلسله مراتب کلیسایی جای آن را گرفت. پس از سده‌ی چهارم، اسقف رم، که ادعای جانشینی سنت پیتر^(۱۸) را داشت، پیروان و نمایندگان خود را به سراغ مقامات کلیسای نقاط دیگر فرستاد، و به تدریج مرجعیت رم، چه در اداره‌ی کلیساها و چه در مسائل نظری، تثبیت گردید. اما در طول سده‌ی

ششم و هفتم، با کاهش تعلیم و تربیت و پیوستن گروههای مشرك به کشورهای مسیحی، قدرت کلیسا تا حد قابل ملاحظه‌ای کاهش یافت (زیرا گروههای مشرك همچنان به خرافات خود پایبند بودند). در این دوران جامعه‌ی اروپایی به سه گروه تقسیم گردید: گروه کثیر زارعین، که زمین را شیار می‌زدند، و دو نوع ارباب، یکی غیر دینی و دیگری وابسته به کلیسا.

در جهان پر آشوب غرب، هنر پایگاهی عاریه‌ای یافت. ساختن بناهای سنگی تقریباً متوقف شده، و اشیاء هنری در اندازه‌های کوچک ساخته می‌شدند تا در شورشها و انقلابها به آسانی قابل حمل باشند. تذهیب



کتابهای خطی، صندوقچه‌های گرانبها برای حفظ متعلقات قدیسان و اشیاء دیگر، وسایل مورد نیاز در مراسم کلیسایی، و جواهرات گوناگون تنها مفری بود که بیان هنری در آن امکان تجلی می‌یافت. نوشته‌های این دوران عموماً وعظ و خطابه یا آثار نظری و دینی مشابه بود. زبان لاتین تنها زبان ادبی شناخته می‌شد و حتی در زندگی روزمره نیز جای لهجه‌های محلی را که پیشاهنگ زبان امروز اروپایی است گرفت.

در این دوران تنها مکان آموزش دیرها و صومعه‌ها بود. از آغاز مسیحیت کسانی که در جستجوی زندگی روحانی بودند جوامع را ترك می‌گفتند تا در شرایط

تصویر ۱۹.۴. (۵) نقشه‌ی دیر س‌گال، که در دریاچه‌ی کنساس ساخته شده است. یکی از بحین مدارس رهبانی در قرون وسطی در این دیر قرار داشت.

کاملاً ساده‌ای زندگی کنند. در اروپا این گونه مردم معمولاً با هم گرد آمده، و به تدریج گروه‌های کوچکی را تشکیل می‌دادند، و کلیسا برای آنها ساختمانها یا دیرهایی بنا می‌کرد. از آنجا که این مکانها جنبه‌ای روحانی و مقدس یافتند، از دستبرد زمان مصون ماندند، و همچون واحه‌هایی امن در این جهان سرکش، مخزن دستنوشته‌ها و تعلیمات زمان خود گردیدند. تا چندین سده، تنها مرکز آموزش در جهان غرب مدارس رهبانی بود.

در سده‌ی هشتم، هنگام فرمانروایی شاهان کارولنژ^(۱۲۵)، اروپا به ثباتی نسبی دست یافت. یکی از اخلاف این سلسله، شارل مارتل^(۱۲۶)، در شهر تور در سال ۷۳۲ اعراب را شکست داد. او در این جنگ از سواران زره‌پوش به عنوان قوای اصلی نظامی استفاده کرد، و همو بود که سنت پادشاهی را دوباره بنا نهاد. اما مهمترین فرمانروای این سلسله، شارلمانی^(۱۲۷) (سلطنت ۷۶۸ - ۸۱۴) بود که قلمرو خود را از جانب شرق تا مرزهای اسلاو (که در آنجا با زور غیرمسیحیان را به دین مسیح آورد)، و از طرف جنوب تا اسپانیا گسترش داد. شارلمانی در روز کریسمس سال ۸۰۰ میلادی در رم به دست پاپ تاج بر سر نهاد، و پاپ او را جانشین برحق قسطنطین خواند. این نخستین گام در راه ساختن يك امپراتوری بود که بعدها اصطلاحاً امپراتوری مقدس روم (از ۹۶۲ تا ۱۸۰۶) نامیده شد، که به گونه‌ای صوری ادامه‌ی امپراتوری روم شناخته می‌شد، و پاپ، به عنوان اعطاکننده‌ی تاج، امتیاز تاجبخشی خود را به همه‌ی شاهزاده‌های غیرمذهبی نیز تحمیل کرد.

تحت سلطنت شارلمانی هنر تا حدودی احیا گردید. وی آموزش و پرورش را ترویج کرد، و بر دوره‌ی

صویر ۲۰۴ و ۲۱۴ (۱) سده‌ی سیزدهم، تاج و چند ابعالی که نقش آن از سده‌ی دوازدهم سده است حدود اواخر سده‌ی هشتم.



تعلیمات روحانیان افزود. قصر شارلمانی اولین مدرسه‌ی مهمی گردید که خارج از حیطه‌ی دیرها به وجود آمد. شارلمانی هنگام اقامت خود در ایتالیا از کلیساهای بیزانسی که توسط پوستی نیان در راونا ساخته شده بود دیدار کرد، و پس از مراجعت به آخن (ای-لا-شاپل)^(۱۲۸) کلیسایی با الگوی بیزانسی بنا کرد. این کلیسای کوچک، یکی از اولین بناهای سنگی بود که پس از سقوط امپراتوری روم در اروپای غربی ساخته شد. شارلمانی با این عمل نخستین گام در راه تأثیرپذیری از هنر بیزانس را نیز برداشت.

متأسفانه امپراتوری شارلمانی با مرگ وی در ۸۱۴ به سرعت رو به زوال نهاد، زیرا جانشینان وی نه تنها با یکدیگر ستیز داشتند، بلکه در مقابل تهدیدهای مردم شمال اروپا، یعنی وایکینگهای مشرک، تاب مقاومت نیاوردند. همان گونه که اعراب تسلط خود را بر مناطق مدیترانه تحکیم کرده بودند، وایکینگها نیز دریای شمال را در اختیار خود گرفته و از آنجا حملات ویرانگری را بر اروپای غربی آغاز نهادند. اروپا بار دیگر به قطعات پراکنده تقسیم شد و ارتباطش را با جهان آزاد از دست داد. به تدریج در اروپا نظامی شکل گرفت که آن را معمولاً فتوداليسم می‌نامند؛ مجموعه‌ای از الگوهای اجتماعی که فرهنگ قرون وسطایی از آن پیروی کرد.

مورخان معمولاً قرون وسطی را به دوره‌های چندی تقسیم می‌کنند. در اولین دوره (حدود ۹۰۰ - ۱۰۵۰) زندگی تاحدی ساده بود، زیرا شهرها و صنایع هنوز احیا نشده بودند. در این دوره الگوهای فتودالی برای نخستین بار تثبیت شد.

در جامعه‌ی فتودالی اروپا، واحدهای اربابی^(۱۲۹) یا

نیولداری (ملوک‌الطوایفی) توسط يك نجیب‌زاده اداره می‌شد و بر همه‌ی زارعان و کارگرانی که در زمینهای تحت اختیار او کار می‌کردند قدرت مطلقه‌ای اعمال می‌نمود. در عوض اربابان نیول، خود خراجگزاران^(۱۳۰) (یا عمله‌ی) ارباب بزرگتری بودند که آن يك نیز به نوبه‌ی خود خراجگزار شاه یا فرمانروای کشور می‌بود. خراجگزاران موظف بودند تعداد معینی شوالیه (یا سلحشور) در اختیار اربابان خود قرار دهند، و ارباب بزرگ در عوض موظف بود از زیردستان خود حمایت کند. این قرار و مدارها، سرچشمه‌ی توزیع درجات گوناگون مقام و لقب نجیب‌زادگی گردید، و بسیاری از این القاب هنوز در دوران ما وجود دارند.

تئاتر از ۵۰۰ تا ۹۰۰ میلادی

احیای تئاتر در اروپای غربی از اوایل قرون وسطی آغاز شد. پس از سقوط امپراتوری روم، فعالیتهای سازمان‌دار تئاتری در اروپای غربی متوقف شده بود، زیرا در سده‌ی ششم شرایط مشابهی با دوران ماقبل عظمت تئاتر روم بر صحنه حاکم شد، اما عناصر تئاتری حداقل در چهار شکل مختلف حفظ شدند: بقایای میم رومی؛ نقالی توتنی^(۱۳۱)؛ جشنواره‌های عامیانه و آیینهای شرك آمیز؛ و مراسم مسیحی. تئاتر در اوایل قرون وسطی می‌بایستی از دل این منابع زاده شود.

پس از سقوط امپراتوری روم، که دولت از حمایت مالی تئاتر سرباز زد، نمایش میم از رونق افتاد. گروههای کوچک سیار در هر کجا که تماشاگری می‌یافتند دست به



تصویر ۲۲* تصویر اجرا کنندگانی که صورتك حیوانات را پوشیده اند. یکی از آیینهای سرگرم کننده ای که در اوایل مردن وسطی معمول بود. مینیاتور از کتابی مربوط به حدود ۱۳۲۰. کتابخانه پادشاهی. اکسفورد.

نمایشهای سیار می زدند. این گروهها اکثراً کارشان داستانگویی، شعبده بازی، شیرینکاری، بندبازی، و نمایش حیوانات تربیت شده بود. هیچیک از منابع موجود از این دوره اشاره ای به اجرای نمایشهای دراماتیک نمی کنند، هر چند احتمال دارد که طرحهایی کلی و دراماتیک در این دوره اجرا شده باشد. این گونه نمایشها در جنوب اروپا رواج بیشتری داشتند، زیرا این ناحیه از نقاط دیگر اروپا رومی تر شده بود. این گروهها از همان آغاز از جانب کلیسا طرد شده بودند، و این امر موجب شده بود که مردمی مطرود و بی حیثیت شناخته شوند، مع الوصف به نظر می رسد که این گروهها در سده ی نهم از همیشه فعال تر بوده اند، زیرا در این دوره تعداد فرمانهای کلیسا علیه اجرا کنندگان غیر مذهبی بسیار زیاد است. اصطلاح کلیسایی برای اجرا کنندگان غیر دینی میمی (۷۳۱)، و ایوکولاتور (۷۳۱) بود.

در اروپای شمالی (در قلمرو ژرمنی یا توتنی) که تأثیر رومن کمتر بود، از سده ی پنجم تا هفتم یا هشتم نوع دیگری از نمایش به نام اسکوپ (۷۳۱) رونق گرفت. اسکوپ

خواننده یا نقالی بود که افسانه های قهرمانی توتنی را بازگو می کرد. این اجرا کنندگان به عنوان حافظ تاریخ و تقویم عشایر توتنی مقام ارجحندی در جامعه داشتند. داستانهایی که آنان در آوازهای خود باز می گفتند، بخش پراهمیتی از جشنها و مراسم دیگر محسوب می شد. اما پس از آنکه در سده های هفتم و هشتم عشایر توتنی مسیحی شدند، اسکوپها نیز از جانب کلیسا طرد گردیدند. پس از سده ی هشتم آنچه روزگاری اسکوپ خوانده می شد هم سطح میم قرار گرفت و بدنام گردید.

در سراسر اروپا تعدادی جشنواره بر جای مانده بود که در آنها بازیگران سیار نیز همراه وقایع دیگر نمایش می دادند. اما اکثر این جشنواره ها بقایای آیینهای شرك آمیز بودند. کلیسا در مورد این گونه جشنواره ها اغماض بیشتری نشان می داد چرا که غالب این مردم هنوز اسماً مسیحی بودند، چون یا به زور مسیحی شده بودند یا آنکه فقط سرانشان به مسیحیت گرویده بودند. عجیب آنکه بسیاری از آیینهای شرك آمیز مقاومت ورزیدند و راه خود را به مراسم مسیحی باز کردند.



بخش اعظم آیینهای شرك مربوط به تحولات جوی در اواسط زمستان و یا به خاطر تغییرات فصول یا کم جانی خورشید انجام می گرفت. در این آیینها، مردم بوته های همیشه بهار به خانه می بردند، مشعل می افروختند یا آتش بازی می کردند، و یا رقصهای وحشیانه و خلسه آور می کردند (غالباً طی مراسمی، لباس شیطان بر تن فردی پوشانده، وی را فراری می دادند). در این میان شاید مراسم باروری بهار از همه معمول تر بوده است. در ماه مه در اطراف تیر فالیک، موسوم به می بل (۷۳۱)، می رقصیدند، یا گاری آذین شده ای را گرد مزارع می گرداندند که نمادهای باروری و مجسمه ی خدایان، یا زنان و مردان جوان را که با تاج گل تزیین شده بودند حمل می کرد. بسیاری از این مراسم نماد جنگ زندگی با مرگ، یا تابستان یا زمستان بود. این

تصویر ۲۴* مساتوری که است تربیت شده ای ر نشان می دهد از یک دست نویس متعلق به حدود ۱۳۴۰ کتابخانه پادشاهی، اکسفورد.



مراسم غالباً با يك جنگ واقعی با شمشیر و نیزه‌های بلند، کشتی، مسابقه، و کارهای پهلوانی همراه بود. روی هم رفته تعداد این جشنواره‌ها فراوان بود و بسیاری از آنها حتی پنهانی اجرا می‌شدند.

مشهور است که کلیسا برای مسیحی کردن اروپای غربی بسیاری از جشنواره‌های آن را جذب کرد. مثلاً ۲۵ دسامبر به عنوان روز تولد مسیح تا سده‌ی چهارم میلادی تعیین و تثبیت نشده بود. برخی از مورخان معتقدند ۲۵ دسامبر روز برگزاری یکی از جشنواره‌های شرك بود و کلیسا برای آنکه آن جشنواره را از بین ببرد این روز را برای تولد مسیح انتخاب کرد. همچنین جشن عید پاك را جانشین آیین شرك آمیز باروری بهار کرد. جشنواره‌های دیگری نیز به وجود آمد تا جای مراسم آیینی کافران محلی را پر کنند. از طرفی جشنواره‌هایی را که در گذشته به يك خدای شرك تعلق داشت به مقدسان مسیحی محلی اختصاص می‌دادند، لذا جشنواره‌هایی که ایفا شد، شکل و مسیر داد. تعدادی از آیینهای خدایان شرك به حیات خود ادامه دادند و تعدادی بدل به نمایشهای سرگرمی شدند، در حالی که انگیزه‌های مذهبی کفرآمیز خود را از دست داده بودند. مثلاً رقص شمشیر و رقص موريس (۱۳۳۱)، سرگرمی محبوب سده‌ی شانزدهم و هفدهم، همان آیینهای مربوط به روح سال بود که غیرمذهبی شده بودند.

با گذشت زمان، آیینهای کلیسای مسیحی نیز مفصل‌تر و پُر زرق و برق‌تر گشتند، و درام، بدون تردید، از دل این آیینها سر برآورد، تا آنکه در سده‌ی دهم میلادی کلیسا خود نیز به درام روی آورد. این واپسین گام، حد اعلای بدعتهای کلیسا بود که ریشه در اعماق تاریخ داشت.

درام عبادی

در اوایل قرون وسطی، کلیسا دو وظیفه برعهده داشت: اجرای مراسم عشای ربانی، و نماز نافله. مراسم عشای ربانی از دو قسمت تشکیل می‌شد: مقدمه، و تقدیس نان و شراب. مقدمه صرفاً عبادی بود و شامل خواندن انجیل، دعا کردن، وعظ، و خواندن سرودهای دینی می‌شد؛ محتوای آن از روزی به روز دیگر، برطبق تقویم کلیسا، تغییر می‌کرد. قسمت دوم، تقدیس، تقریباً همواره ثابت بود، زیرا کانون اصلی و تغییرناپذیر مراسم نیایش بود. به خاطر اهمیت عشای ربانی، بدعت‌گذاری در آن امکان پذیر نمی‌بود، لذا قطعات دراماتیک معدودی بدان پیوند می‌شد (لازم به یادآوری است که به نظر برخی از محققان این مراسم اساساً خود دراماتیک است). اما مراسم نماز نافله از نظر احیای درام اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا اجرای درام در آن اجتناب‌ناپذیر بود. از آنجا که محتوای نماز نافله روز به روز عوض می‌شد، لذا به درام شباهت بیشتری داشت، و اکثر نمایشهای کوتاه کلیسا در این مراسم اجرا می‌شدند. در سده‌ی دهم، روزانه هشت نماز نافله برگزار می‌شد: مائین (۱۳۸)، لودز (۱۳۹)، پرایس (۱۴۰)، ترس (۱۴۱)، سکشت (۱۴۲)، نانسز (۱۴۳)، و سپرز (۱۴۴) و کمپلین (۱۴۵). از آنجا که مسیحیان غیرروحانی هر روز قادر به اجرای همه‌ی این مراسم نبودند، نماز نافله تنها در دیرها و توسط راهبان برگزار می‌شد.

تقویم یا برنامه‌ی روزانه‌ی کلیسا نیز موجب گرایش به درام بوده است، زیرا در آن، حوادث ویژه‌ای از انجیل، یا روزهای خاصی از سال یادآوری می‌شدند؛ در سده‌ی دهم، کلیسا تعدادی عناصر تئاتری زنده برای تجسم روزهای ویژه‌ی مسیحی وارد مراسم سالانه‌ی خود

این شیوه برای ما روشن نیست، اما می‌دانیم که این طریقه در دیرسن گال (۸۸۱) (در سویس) توسط نوتکر بالبولوس (۸۸۱) (حدود ۸۴۰-۹۱۲) کامل گردیده است. در اوایل سده‌ی دهم، در غالب قسمت‌های همسرایی در کلیسا گروههای موسیقی به کار گرفته می‌شدند.

اکثر محققان خاستگاه درام عبادی را به گروهی نسبت می‌دهند که نخستین بار آن را برای مراسم عید پاك نوشته است. قدیمیترین متنی که به دست ما رسیده از حدود ۹۲۵ میلادی است که در کل چنین است:

فرشتگان: در این مزار چه می‌جوید، ای مسیحیان؟
زنان معصومه: عیسی نصرانی را، آنکه مصلوب شد، ای بهشتیان.

فرشتگان: او در اینجا نیست. همان گونه که پیشگویی کرده بود به آسمان عروج کرده. بروید و عروج او را به همگان باز گوید.

این متن، در مقدمه‌ی يك آیین عشای ربانی‌ی عید پاك پیدا شده، و احتمالاً قطعه‌ای از يك نوحه (۱۰۰) بوده است. این قطعه توسط دو گروه که به یکدیگر پاسخ می‌دادند خوانده می‌شد، و احتمالاً بازیگری که نقش کسی را ایفا کند نداشت.

گام نهایی به سوی درام به سرعت برداشته شد. قدیمیترین نمایشنامه‌های کوچک (۱۱۱) موجود، که حرکت بازیگران را نیز شرح داده است در رگولاری کونکوردا (۱۱۲) (یا موافقتنامه‌ی دیر) به دست آمده، و توسط ایزل و ولد (۱۱۳)، اسقف وینچستر در انگلستان، بین ۹۶۵ و ۹۷۵، جمع‌آوری شده است. گفته می‌شود که ایزل و ولد معمولاً قطعات تثبیت شده در يك منطقه را اقتباس و تنظیم می‌کرده است. این امر بدون شك حقیقت دارد.

کرد. مثلاً یکشنبه‌ی مقدس با راهپیمایی همراه می‌شد (که در آن تصویری حمل می‌شد که مسیح را سوار بر خر نشان می‌داد). در این راهپیمایی، شرکت‌کنندگان از خارج شهر دستموار به کلیسا می‌آمدند. در جمعه‌ی قبل از عید پاك صلیبی را بر کفن پیچیده، و آنرا بر روی يك قبر نمادین می‌نهادند، و در یکشنبه‌ی عید پاك صلیب را از آنجا برمی‌داشتند. همچنین مراسم دیگری برای حوادث مشابهی در سال برگزار می‌شد.

اشیاء نمادین و حرکات نمایشی—لباسهای رسمی کلیسا، محرابها، عودسوز، و پانتومیم توسط کشیشان—همواره برای یادآوری حوادث انجیل مورد استفاده قرار می‌گرفت. همچنین برخی علائم و تمثیلهای برای ندای شخصیت‌های انجیل به کار می‌رفت (مثل «کلید بارگاه» یا سنت پتر و فاخته با مریم باکره). برای اینکه این علائم برای عامه‌ی مردم قابل تشخیص باشند به طریقی نمایشی (دراماتیزه) و ساده می‌شدند.

علاوه بر این، نوعی دیالوگ در نوحه‌های کلیسا وجود داشت، که در آن سؤال و جوابهایی بین دو گروه، یکی فرد و دیگری جمع، تقسیم می‌شد. در پایان سده‌ی ششم این بخشهای همسرایی در آنتی فوناریوم (۱۸۶)، متعلق به پاپ گرگوری اعظم، به مناسبت روزهای ویژه‌ی تقویم کلیسا برای اجرا تنظیم شدند.

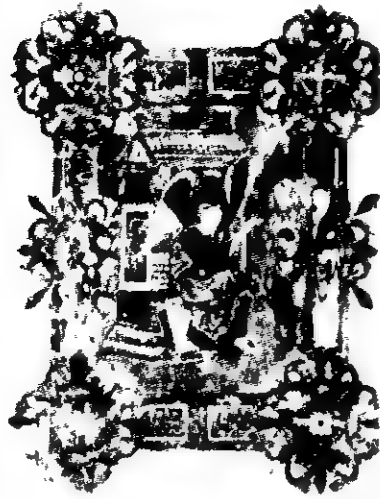
در سده‌ی نهم، بخش موسیقی کلیسا مفصل و پیچیده گشت و راه را بر حرکات استعاری و افزودن نکته برستهای موجود باز کرد. این الحاقات ابتدا صورت قطعات موسیقی به خود گرفت، که در اصل ضرب آخر آلف لویا (۱۸۷) را می‌کشیدند. به تدریج این نغمه‌ها آنقدر مفصل شدند که می‌شد بر آنها اشعاری نهاد. یعنی هر نکت با يك ضرب همراه می‌شد تا بهتر به خاطر بماند. اگر چه منشأ



آلمان، شش نمایشنامه نوشت که با الگوی کمدهای ترنس، اما براساس موضوعهای مذهبی، تدوین یافته بود. بنا به قول خود وی، ترنس را به جهت سبک کارش برگزیده است، اما برای احتراز از تأثیرات انحرافی آثار کفرآمیز ترنس، راه حل مناسبی یافته است. به نظر نمی‌رسد که نمایشنامه‌های این راهبه — پافنوتیوس^(۸۸)، دولستیوس^(۸۹)، گالیکاتوس^(۹۰)، کالیساکوس^(۹۱)، ابراهیم^(۹۲)، و سابی پنتیا^(۹۳) — در دوران حیات وی اجرا شده باشند، زیرا تا ۱۵۰۶ که برای نخستین بار به چاپ رسیدند، ناشناخته بودند. مورخان در مورد اهمیت نمایشنامه‌های هروس ویتا توافق ندارند. برخی در این آثار نخستین گام مهم در راه درامهای مستعد و کامل قرون وسطایی را می‌یابند، و بعضی آنها را جالب، اما برای وظیفه‌ای که برعهده دارند مفید نمی‌شناسند. بدون شك درام نویسی از طریق درامهای عبادی به حیات خود ادامه داد. در آغاز، این نمایشنامه‌ها منحصرأ

زیرا در این زمان، س از يك دوره‌ی طولانی، دیرها احیا شدند، و رگولاری کونکوردها برای آن طراحی شد که پایه‌گذار تهیه‌ی متنهایی همشکل برای صحنه‌های نمایش مذهبی در دیرها شود، و به احتمال قوی، اتل ولد برای تنظیم درامهای عبادی با انگیزه‌های آموزشی برای راهبان انتخاب شد. در طول احیای این دیرها، هنر و شکل‌های دیگر آموزشی در انگلستان رونق گرفت، و منشأ تأثیرات فراوانی در اروپای غربی گردید. در نتیجه، انگلستان یکی از صادرکنندگان نمایشنامه‌های عبادی به نقاط دیگر شد. گذشته از محل خاستگاه درام عبادی، به هر حال، این گونه نمایشها پیش از سده‌ی دهم در اروپا همه‌گیر شده بودند.

علاوه بر درامهای عبادی، مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های غیرعبادی نیز از این دوران به دست ما رسیده است. همزمان با رونق گرفتن درام عبادی، راهبه‌ای به نام هروس ویتا^(۹۴) در گاندرشایم^(۹۵)، در شمال



تصویر ۲۲۲. به نظر معصومه دراز سبک اجرا
رحورد می‌رسد اگر کما دعای افسان است ۱۰۰۰
۱۹۶۰-۶۲. اسقف، به هم می‌آید در سبک

تصویر ۲۷۴. (۱) خروج الم در سبک
ویدی بود، کشیده‌ی وی، در سبک



در دیرهای پندیکتی^(۹۶) اجرا می‌شدند. سپس این نوع درام نویسی در لیموز^(۹۷) و فلوری^(۹۸) (در فرانسه)، سن - گال (در سوئیس)، ریچنوه^(۹۹) (در آلمان)، و ریپول^(۱۰۰) (در اسپانیا) شکوفا شد.

تحول نهایی درامهای عبادی در مرحله‌ی دوم تمدن قرون وسطایی انجام گرفت (حدود ۱۰۵۰ - حدود ۱۳۰۰). در میانه‌ی سده‌ی یازدهم، وایکینگها مسیحیت را پذیرفتند و دست از غارت و چپاول برداشتند. ثبات نسبی برقرار شد و زندگی شهری آغاز گردید و کارگاهها و تجارت رونق گرفتند. این تجدید حیات سریع به سراسر اروپا سرایت کرد. شهرهای نسبتاً بزرگی ساخته شدند که بسیاری از آنها مستقلاً اداره می‌شدند. با قدرت گرفتن این شهرها فتوداليسم اربابی روبه ضعف نهاد، و به خاطر وجود تجارت و جنگهای ششگانه‌ی صلیبی از ۱۰۹۶ تا ۱۲۲۹، تماس با بیزانس و تمدن اسلامی تا حد قابل ملاحظه‌ای افزایش یافت. این تماسها افق سیاسی، فکری، و هنری را نیز وسعت بخشیدند.

به خاطر امنیتی که به وجود آمد، تعداد بناهای عظیم رو به فزونی نهاد. قبلاً قصرهای بزرگ با استحکامات زیاد و چندتایی کلیسای بزرگ نیز ساخته شده بود، اما ساختن بناهای عظیم تا سده‌ی یازدهم و بعد از آن هنوز معمول نشده بود. قبل از سال ۱۱۵۰ میلادی، کلیساها به سبک رومانسک^(۱۰۱) و با استفاده از طاقهای رومن ساخته می‌شدند. شاید مشهورترین کلیسای این سبک، کلیسای کلونی^(۱۰۲) باشد که حدود سال ۱۱۰۰ کامل شد، و ابعاد آن حدود ۱۲۵ در ۳۵ متر بود. در میانه‌ی سده‌ی دوازدهم سبک گوتیک^(۱۰۳) با طاقهای نوک تیز و دیوارهای شمع‌دار (حایل دار) رواج یافت و نخستین کلیسا به سبک گوتیک، کلیسای سن دنی^(۱۰۴) در

خارج پاریس، در ۱۱۴۴ ساخته شد. پس از آن سبک گوتیک به سرعت جای سبک رومانسک را گرفت. در ۱۳۰۰ ساختن کلیساهای عظیم که با مجسمه، نقش برجسته، کنده کاری، و شیشه‌های رنگین مزین می‌شدند در سراسر اروپای غربی آغاز گردید.

در اطراف این کلیساهای جامع (کاتدرالها) مدارس و دانشگاهها نیز توسعه را آغاز نهادند، و در سده‌ی دوازدهم، این مدارس جای آموزشگاه دیرها را گرفتند. پس از بنای این کلیساهای جامع، درامهای عبادی در آنجا به نمایش گذاشته شدند، و به این ترتیب برای مردم عادی دست یافتنی‌تر شدند. درام مذهبی منحصرأدر کلیساها - خواه کاتدرالها، خواه دیرها - اجرامی شد، تا آنکه پس از سال ۱۲۰۰ نمایش آن در هوای آزاد آغاز شد. پس از آن دوران تا سده‌ی شانزدهم نیز، در بسیاری از کلیساها، نمایشها بخشی از مراسم مذهبی به حساب می‌آمدند.

اجرای درامهای عبادی از جانب شرق تا روسیه و از اسکاندیناوی تا ایتالیا گسترش یافت. پر بارترین نقاطی که درام عبادی در آنجا اجرا می‌شد فرانسه و آلمان بودند. در ایتالیا اجرای نمایشنامه محدودتر بود، زیرا مقامات کلیسا را خوش نمی‌آمد. در اسپانیا تسلط مورها (۱۱۱۱) از گسترش درام جلوگیری کرد. چون تعداد درامهای عبادی بسیار زیاد است، گاه فراموش می‌شود که در هر کلیسا سالانه از يك یا دو درام عبادی بیشتر اجرا نمی‌شد. لذا، اگرچه احیای درام آغاز گردیده بود، اما تعداد اجراها افزایش نیافت.

طول اجرای نمایشنامه‌های عبادی از ناحیه‌ای به ناحیه‌ی دیگر به شدت متفاوت بود. برخی از نمایشنامه‌های متعلق به سده‌ی پانزدهم ساده و کوتاه‌اند،



و بهترین و مفصل‌ترین نمایشنامه‌های موجود عبادی مربوط به سده‌ی دوازدهم هستند. در نتیجه نمی‌توان از تحول درام نویسی در این دوره تصور روشنی به دست آورد. گاه گفته شده است که درامهای عبادی با افزودن قطعات مختلف به يك نمایشنامه تبدیل می‌شدند، اما این گفته لزوماً درست نیست، زیرا نمایشنامه هنگامی پیچیده و مفصل می‌شود که مورد نیاز قرار گیرد.

قدیمی‌ترین و بیشترین نمایشنامه‌های موجود، درباره‌ی زیارت سده‌ی زن معصومه از مدفن حضرت مسیح (ع) است؛ بیش از ۴۰۰ متن از این نوع به دست ما رسیده است. اسنادانه‌ترین درامهای عید پاک (ایستر) متعلق به سده‌ی سیزدهم است. یکی از این درامها در کلستر نیوبرگ (۱۱۷۳) در آلمان به دست آمده که قطعات آن به این ترتیب است: پس از دفن حضرت مسیح، کاهنان عالیرتبه‌ی یهودی از ییلاطس (۱۱۷۳) می‌خواهند که حافظ و

مراقب مزار مسیح باشد؛ ییلاطس می‌پذیرد و چند سرباز رومی را اجیر کرده به نگهبانی مزار می‌گمارد. فرشته‌ای ظاهر می‌شود و سربازان را با ضربه‌ای بر زمین می‌افکند؛ سه زن معصومه در مقابل يك عطاری توقف می‌کنند، عطر می‌خرند و به سوی مزار می‌آیند، و این زمانی است که آنها در می‌یابند مسیح به آسمان عروج کرده است؛ سربازان به هوش می‌آیند و گزارش موقوف را به کاهنان می‌دهند، اما کاهنان به آنها رشوه داده و از آنها می‌خواهند که ناپدید شدن مسیح را انکار نمایند؛ مریم مجدلیه خبر عروج مسیح را به سنت پیترو و سنت جان می‌دهد و آنها با عجله خود را بر سر مزار می‌رسانند؛ مریم مجدلیه با مسیح که لباس تبدلی، به صورت يك باغبان، پوشیده ملاقات می‌کند؛ مسیح به راهنمایی دو فرشته به دروازه‌ی جهنم می‌رود و دروازه را با فشار باز می‌کند تا ارواح زندانی را آزاد کند؛ سه زن معصومه و حواریون، قیام حضرت مسیح را اعلام می‌کنند. در این نمایشنامه، به رغم حوادث بسیار، تنها ۴۰۰ سطر دیالوگ وجود دارد. این نمایشنامه در مقایسه با اکثر درامهای عبادی دیگر طولانی است.

مصلوب شدن مسیح به ندرت دراماتیزه (نمایشی) شده است. تنها سه نمایشنامه از این حادثه و صحنه به دست ما رسیده، که دوتای آن جزء مجموعه‌ی کارمینا پورانا (۱۱۱۵) دستنوشته‌ای متعلق به سده‌ی سیزدهم است. کارمینا پورانا مجموعه‌ی نمایشها و شعرهایی است که در دیر پندیکت بیورن (۱۱۳۴) در آلمان پیدا شده است. طولانی‌ترین نمایشنامه‌های این مجموعه حوادثی از زندگی حضرت مسیح (ع) است که با مصلوب شدن او به پایان می‌رسد، و این نقطه‌ای است که غالب نمایشنامه‌های مربوط به عید پاک از آن آغاز می‌شوند.

تصویر ۲۹۰۴. (۵) نقش برجسته‌ای از سنگ مرمر سفید. عروج مسیح پس از بیهوش شدن نگهبانان.





معماری ۳۰۰ ساله در کلیسای جامع نوتردام، پاریس. این کلیسا در سال ۱۲۱۰ میلادی ساخته شد و در سال ۱۹۶۰ میلادی بازسازی شد. در این تصویر، ورودی اصلی کلیسا را می‌توان دید.

پس از عید پاک، ایام کریسمس موجب عرضی بیشترین درامها بود: البته معدودی از آنها، که ساده‌تر بودند، به تولد مسیح می‌پرداختند. از طرف دیگر نمایشنامه‌های بسیاری وجود دارند که مربوط به داستان سه شاه ۱۱۷۱ اند (که در ششم ژانویه اجرا می‌شوند)، و برخی از آنها ماجرای دیوانه شدن هرود ۱۱۸۵ و کشتاری است که از کودکان به عمل می‌آورد. چند نمایشنامه‌ی منفرد به دست ما رسیده که درامهایی درباره‌ی «کشتار معصومین» هستند، و به یاد ۲۸ دسامبر نوشته شده‌اند.

یکی دیگر از درامهای محبوب مربوط به کریسمس «نمایشنامه‌ی پیامبران» است. این نمایشنامه برخلاف نمایشنامه‌های عبادی دیگر از منبعی غیر از انجیل، یعنی از سرودی متعلق به سده‌های پنجم و ششم برگرفته شده است (این سرود را در طول قرون وسطی به غلط به آگوستین قدیس ۱۱۱۱ نسبت می‌دادند). این نمایشنامه درباره‌ی محکوم کردن رفتار یهودیان خطاکار نسبت به عیسی مسیح است. شاهدان این واقعه يك به يك خوانده می‌شوند تا پیشگویی موسی را درباره‌ی ظهور مسیح تکرار کنند. در نمایشنامه‌های قرون وسطایی تعداد شخصیت‌های نمایش از ۲ تا ۲۸ نفر در تغییر است، و در بعضی از آنها چهره‌های کافرانی همچون ویرزیل ۱۲۰۱ و سی‌بیل ۱۲۱۱ بر صحنه می‌آیند. اکثر نمایشنامه‌های مربوط به کریسمس کوتاه و هر يك مربوط به يك روز خاص از تقویم کلیسایی هستند. از میان نمایشنامه‌های موجود تنها یکی که در کارمینا بورانا است هم‌سایه‌ی حوادث و داستانهای مربوط به کریسمس را در يك جا جمع کرده است.

با آنکه تعداد نمایشنامه‌های مربوط به عید پاک و کریسمس بسیار فراوانند، مع‌الوصف نمایشنامه‌های

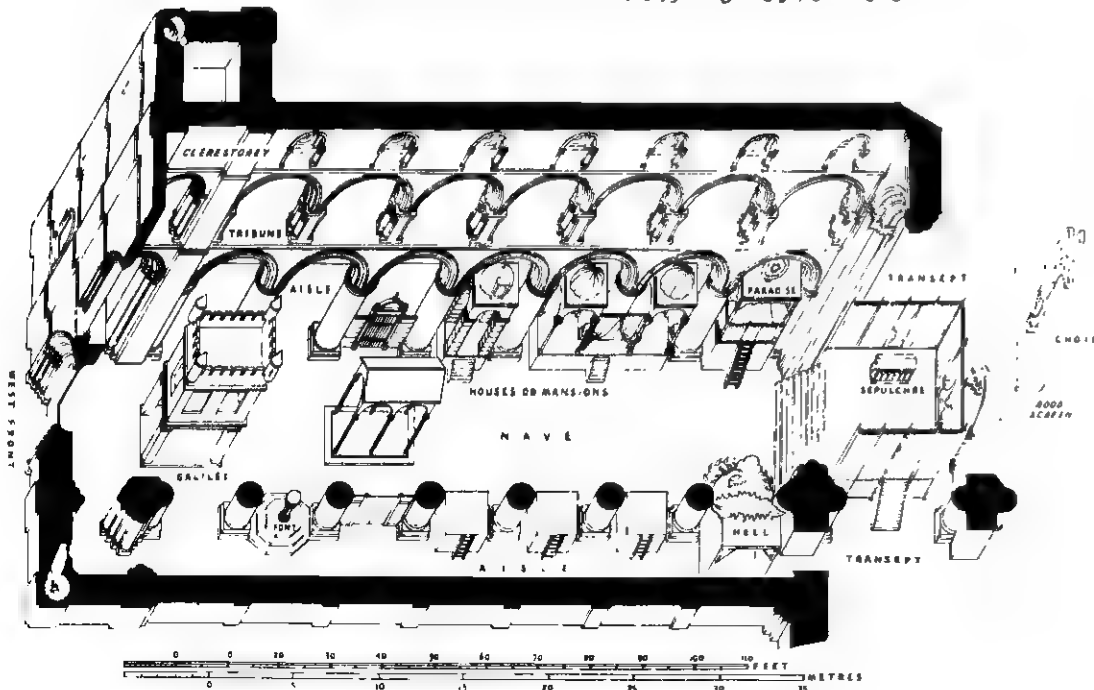
درام عبادی در صحنه

در سراسر قرون وسطی تعدادی قراردادهای صحنه‌ای به وجود آمد. مکانهای اجرا دارای دو جزء اصلی بودند: يك اتاقك كوچك به نام صحنه (که به تناوب عمارت ۱۱۲۶، بیلیس ۱۱۲۷، لوسی ۱۱۲۸) یا دُمی ۱۱۲۹ خوانده می‌شد)، و يك مکان کلی برای اجرا (که صحن ۱۱۳۰، پلیس ۱۱۳۱، یا به سادگی مکان خوانده می‌شد). عمارت دکوری بود برای نشان دادن شکل صحنه و جادادن وسایل مورد نیاز

صحنه. از آنجا که حوادث نمی‌توانست در داخل آن عمارت‌های كوچك اتفاق بیفتند، بازیگران فضای مورد نیاز خود را از فضای اصلی (صحن) انتخاب می‌کردند، در نتیجه این فضا برای صحنه‌های مختلف مورد استفاده قرار می‌گرفت. لذا عمارتها در وسط يك محل خنثی قرار داده می‌شدند، و بازیگران در صورت لزوم از مقابل عمارتی به مقابل عمارت دیگر می‌رفتند و نمایش را اجرا می‌کردند.

نمایشنامه‌های عبادی‌ی اولیه تنها به يك عمارت

تصویر ۳۱.۴. بازسازی فرضی از داخل يك کلیسای قرون وسطایی با عمارت‌هایی که بین ستونهای تالار اصلی ساخته شده‌اند. در این طرح محل همسرایان و محراب کلیسا، و عمارت در سمت راست بر بازوی ساختمان درست در جلوی محل همسرایان جا داده شده است.



فراوان دیگری نیز درباره‌ی قصه‌های دیگر انجیل وجود دارند، از جمله: زنده شدن الیماز ۱۱۲۲، مکالمات سنت پل، باکره‌های ابله و مرد عاقل، عید پنجاهه ۱۱۲۳، اسحاق و رفقه ۱۱۲۴، یوسف و برادرانش، دانیال در دخمه‌ی شیران، و حوادث گوناگون از زندگی مریم مقدس که بهترین و استادانه‌ترین آنها ضد مسیح ۱۱۲۵، که مربوط به سده‌ی دوازدهم است. این نمایشنامه براساس يك پیشگویی است مبنی بر آن که قبل از ظهور دوباره‌ی مسیح، فریبکاری ادعای مسیح بودن خواهد کرد و رسالت مسیح را بازگون جلوه خواهد داد. صحنه‌های آن در اکثر نقاط جهان شناخته شده‌ی آن روز اتفاق می‌افتند؛ صحنه‌های جنگ و دیگر صحنه‌های آن به قدری زیاد است که محققان تردید دارند این اصولاً اجرا شده باشد.



تصویر ۳۲.۴. (۵) عمارت‌هایی از مایشهای والنسین. هر يك از این همه‌ها معرف يك مكان متفاوت بودند.

پرواز فاخته برای آوردن خیر، یا صحنه‌ی شعله‌های عید پنجاهه، و غیره به کار گرفته می‌شد.

لباس در درامهای عبادی همان لباس مخصوص کلیسا بود که احتمالاً قطعات و ضمایمی واقعی یا نمادین بدان افزوده می‌شد. شخصیت‌های زن معمولاً لباسهای دالماسی^(۵) با کلاهی که همگی سر را می‌پوشاند در بر می‌کردند. فرشتگان به وسیله‌ی بالهایی که روی لباس کلیسایی نصب می‌شد مشخص می‌شدند. پیامبران و سه شاه گاه لباسهای فاخر و غیرمذهبی در بر می‌کردند، و برای تمایز از دیگران وسایلی نمادین در دست می‌گرفتند. در اکثر موارد، بازیگران از اعضای کلیسا یا همسرایان جوان انتخاب می‌شدند، هر چند در سده‌ی سیزدهم گاه پسران مدرسه یا طلبه‌های سرگردان نیز نقشهای کوچکی را برعهده می‌گرفتند. غالب اطلاعات ما درباره‌ی صحنه‌های نمایشنامه‌های کلیسایی از توضیحات دقیقی که در کتابهای راهنما یا نظامنامه‌های کلیسا به دست آمده گرفته شده است. در این کتابهای راهنما بیشترین توضیحات مربوط به حرکت نمایشی

احتیاج داشتند، ولی برای نمایشنامه‌های مفصل‌تر عمارت‌های متعددی را در نقاط مختلف کلیسا قرار می‌دادند. این عمارت‌های منفرد در اندازه‌ها و طرحهای بسیار متنوعی ساخته می‌شدند. مثلاً يك محراب ساده معرف مزار مسیح بود، البته در بعضی از کاتدرالهای عظیم يك «آرامگاه واقعی»، شبیه به اصل آن در اورشلیم، ساخته می‌شد و آن قدر بزرگ بود که در يك زمان چند تن می‌توانستند وارد آن شوند. معدودی از عمارتها وسایل صحنه‌ی زیادی را در خود جای می‌دادند (بویژه در صحنه‌های مربوط به شام آخر، یا آتش افروزی نبوکدنذر^(۶)، دخمه‌ی شیران دانیال، و آشیزخانه‌ی اسحاق و رفقه). بعضی از این عمارتها پرده داشتند تا بتوان در موقع مقتضی شخصی را ناگهان ظاهر و در پایان صحنه ناپدید کرد. مکان همسرایان کلیسا گاه برای نشان دادن مکانهای مرتفع یا بهشت به کار می‌رفت، و سردابه یا دخمه (زیرزمین محل صحنه) برای مکانهای پست و جهنم مورد استفاده قرار می‌گرفت. وسایل مکانیکی ابتدایی نیز گاه برای نشان دادن حرکت ستارگان، یا

بویژه حرکت بازیگران، پانتومیم، و آهنگ صداست تا درباره‌ی دیالوگ. تا زمانی که نمایشنامه‌ها در کلیسا اجرا می‌شدند، قسمت اعظم گفتار به آواز خوانده می‌شد و بازی بیشتر خنثی و کلی بود تا واقعگرایانه.

عید احمقها^(۷)

با آنکه اکثر نمایشهای مذهبی، عبادی و جدی بودند،



تصویر ۳۳.۴. (۵) احمق و دیو برساك. برگرفته از كتاب سفینه‌ی احمقها. بوسه‌ی ساسین براسه. ۱۴۹۷.

دستیاران بود.

یکی از این جشنواره‌ها، عید احمقها — یا روزهای خوش خدمه‌ی کلیسا — بویژه در تحول کم‌دی نقش مؤثری داشته است. قصد جشنواره نقض غرض مقامات کلیسا بود و به اقشار پایین کلیسا، اجازه می‌داد که سروران خود، برنامه‌های روزانه‌ی کلیسا، و حتی خود را به طنز بگیرند. این رسم بازمانده‌ی جشنواره‌های شرك آمیز بود و بسیاری از محققان عید احمقها را به ارباب شرك نسبت می‌دهند. این برنامه البته رواج زیادی نداشت، اما در این روز اجراکنندگان برنامه ناقوسهای کلیسا را غلط می‌زدند، خارج می‌خواندند، لباسها و صورتکهای غریب در برمی‌کردند و کفش کهنه‌ای را به جای بخور سوز در دست می‌گرفتند. در عید احمقها، «اسقف مسخره» که ریاست جشنواره را به عهده داشت از اجراکنندگان مراسم انضباطی کلیسای را انتظار داشت، و چون هیچ چیز به سیاق درست انجام نمی‌شد وضع مضحکی پیش می‌آمد. برای ما روشن نیست که این جشن چه زمانی برپا می‌شده است، اما می‌دانیم که در سده‌ی دوازدهم بخوبی تثبیت شده بود و کوششهایی که برای جلوگیری از آن به عمل می‌آمد تا سده‌ی شانزدهم ناکام مانده بود. این جشن با خوشگذرانی و سرور همراه بود و گاه تا به حد پرده‌داری می‌رسید. گاه نیز در دل نمایشهای جدی هجویه و مسخرگیهایی راه می‌یافت. اما گسترش نمایشهای کمیک تا زمانی که درام از مراسم عبادی جدا نشد به وقوع نپیوست. در این راه عید احمقها بدون شك در توسعه‌ی کم‌دی مذهبی و غیرمذهبی تأثیر قاطعی داشته

است.

جشن دیگری نیز مربوط به پسران همسرا وجود داشت که معمولاً به نام «عید پسران اسقف» (۱۲۵۸) شناخته می‌شود که شامل برخی از همان نقض غرضهای کلیسایی بود که در عید احمقها وجود داشت. این جشن بسیار جدی‌تر و محدودتر بود، و شاید به همین دلیل با مخالفت کمتری روبرو می‌شد. این جشن البته تأثیر کمتری بر تحول درام داشته است.

در سال ۱۳۰۰، درام عبادی ظاهراً به قدری توسعه یافت که دیگر در چارچوب کلیسا نمی‌گنجید و به تدریج نمایشها به خارج از درهای بسته‌ی کلیسا راه یافتند. با آنکه هنوز تا ۳۰۰ سال پس از این تاریخ نمایشهای عبادی در کلیسا انجام می‌گرفت، اما تغییر قابل توجهی در شکل آنها داده نشد. لذا نوآوریها و رشد درام از طریق درامهای غیر مذهبی آغاز شد. در سده‌ی سیزدهم، بار دیگر درام ارزش و احترام گذشته‌ی خود را بازیافت — و به کنایه گفته می‌شود که اعاده‌ی حیثیت کرد — و زمان آماده‌ی تجدید حیات درامهای غیرمذهبی گردید.

این تجدید حیات محدود به اروپای غربی نبود، زیرا در سراسر جهان در هزاره‌ی پیش از سده‌ی سیزدهم درام منحصر به اشکال کم اهمیت و سرگرمیهای معینی شده بود. تنها هند که درامهای سانسکریت در آن تا مدت زمانی شکوفا بود از این قانون مستثنی بود. در ۱۳۰۰ میلادی تئاتر در شرق و غرب در آستانه‌ی تحولاتی قرار گرفت که آن را در سده‌های بعد به اوج تازه‌ای رساند.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

محققان جوان باید بیاموزند که از طریق بررسی منابع ابتدایی و گزارشهای تاریخی، چگونه تاریخ تئاتر باستان را باز شناسند. همچنین باید دریابند تفسیرهایی که از منابع تاریخی به عمل می‌آید تا چه حد مورد چون و چرا است. جمله‌ای که در زیر می‌آید نشان می‌دهد چگونه چنین منابعی می‌توانند تحریف شوند؛ برخی از محققان از این جمله استفاده کرده‌اند تا ثابت کنند که در کلیساهای بیزانسی درام را به کمک آنچنان ابزارهای پیچیده‌ای اجرا می‌کردند که ایلای نبی بتواند در صحنه به بالای گنبد بجهد. اما واقعیت امر این است که از این قطعه تنها می‌توان دریافت که نمایشنامه‌ی ایلای نبی در جایی اجرا شده است، و نه بیشتر. زیرا از طبیعت نمایشنامه و مکان اجرای آن اطلاع قابل اعتمادی به دست نمی‌دهد.

همچنین در دوازدهم [ژوویه]، روزی که یونانیان هوسباز عروج ایلای نبی را با نمایشهای پر زرق و برق جشن می‌گیرند، او به من دستور داد که به حضورش برسم.

از کتاب Legatio Luidprandi ad Nicephorum phocam ترجمه‌ی باربارا اسپیر (تاریخ گزارش فوق ۹۶۸ میلادی است).

شرح دقیقتری از سرگرمیهای بیزانسی در يك میهمانی درباری. هنگامی که لوید پراند بار دیگر در ۹۴۹ میلادی به قسطنطنیه می‌رود می‌نویسد:

کسی وارد شد و بدون اینکه از دستش کمک بگیرد، تیری به درازای ۸ متر بر سرش قرار داده بود، که تیر دیگری مثل صلیب به درازای يك متر و نیم بر آن وصل شده بود. دو پسر نیمه برهنه شروع به بالا رفتن از تیر کردند، و تیر بلند بر سر آن مرد چنان استوار بود که گویی بر زمین کاشته شده باشد. سپس یکی از پسرها پایین آمد و دیگری بر بالای تیر باقی ماند، و عملیاتی انجام داد که من حیرت کردم.

از کتاب Rerum Gestarum ad Europa Imperatoribus et Regibus ترجمه‌ی باربارا اسپیر جلد چهارم، فصل ۴.

ما معمولاً تمایل داریم چیزهایی را که در فرهنگهای دیگر غیر مهم تشخیص می‌دهیم، یا آنها را نمی‌فهمیم، نادیده بگیریم. برای بسیاری از ما تئاتر شرق بسیار دور از ذهن می‌نماید، زیرا قراردادهای آن بسیار متفاوت با قراردادهای ماست. اما هنگامی که زبان تصویری تئاتر شرق فهمیده شود، می‌بینیم که نمایشها و اجراهای آنها بسیار دقیق‌تر از تئاتر غرب است. لذا مطالعه‌ی نزدیک

سنت‌های تئاتری در جوامع دیگر می‌تواند برای ما بسیار سودبخش باشد، هر چند آموختن کامل آن بسیار مشکل است. پیچیدگی چنین «زبان»ی مثل رقص و درام سانسکریت با مطالعه‌ی متن زیر و مقایسه‌ی آن با تصاویری که در ابتدای این فصل درباره‌ی حرکات دست آمده معلوم می‌شود. باید توجه داشت که هر حرکتی — و نقشی — چندین مفهوم مختلف دارد؛ و معنای مشخص هر حرکت بستگی به متن و موضوع و ارتباط آن با عناصر اجرایی دیگر پیدا می‌کند:

پاتاكا (۱۲۶) (بیرق): انگشت شصت برای تماس با انگشتان دیگر خم می‌شود، و انگشتان کشیده می‌شوند. موارد استعمال: آغاز رقص، اسپر، جنگل، چیزهای مصنوع، سینه، شب، رودخانه، جهان خدایان، اسب، پریدن، باد، خم شدن به پشت، راه رفتن، دلاوری، مهربانی، نور ماه، نور شدید خورشید، ضربه زدن،... به خیابانی وارد شدن، برابری،... سوگند خوردن، سکوت، دعای خیر...

آردها - کاندرا (۱۲۷) (هلال ماه): انگشت شصت پاتاكا کشیده می‌شود. موارد استعمال: ماه شب هشتم در يك نیمی شب تاریک، دستی که گلو را می‌گیرد، نیزه، تقدیس کردن يك تصویر، سرچشمه، کمر، اضطراب، تعمق و تأمل، دعا، لمس کردن، سلام کردن به مردم عادی.

موستی (۱۲۸) (مست): چهار انگشت در كف دست جمع می‌شود و انگشت شصت روی آنها قرار می‌گیرد. موارد استعمال: استحکام، گرفتن موی کسی، گرفتن چیزها، کشتی گرفتن.

سیکارا (۱۲۹) (توک تیز): همان حالت دست قبلی، شصت بلند می‌شود. موارد استعمال: خدای عشق، تعظیم، ستون، سکوت، شوهر، دندان، وارد

شدن، پرسیدن، بدن، پاسخ منفی دادن، باز کردن کمر بند، معشوقه، صدای ناقوس، ضربه زدن،...

برامارا (۱۳۰) (زنپور): انگشت دوم و شصت به هم می‌رسند. و انگشت اول خم شده و انگشتان دیگر کشیده می‌شوند. موارد استعمال: زنپور، طوطی، ماهیخوار، فاخته، وحدت.

سوکاتونداکا (۱۳۱) (منقار طوطی): سومین انگشت آراالا (۱۳۲) نیز بسته می‌شود. موارد استعمال: پرانیدن تیر از کمان، پرانیدن نیزه، راز، درنده‌خویی و ستمگری.

از کتاب آینده‌ی حالات. ترجمه‌ی آناندا کوماراسوامی و گوپالا کریشنا یا دوگی رالا (کمبریج، ماساچوست، ۱۹۱۷) ص ۲۶ - ۳۵.

هنگامی که اجرای صحنه‌های دراماتیک در کلیسا آغاز شد، توضیحاتی که در کتاب راهنمای کلیسا در باب اجرای درام نوشته می‌شد بسیار دقیق بودند. در حقیقت با کمک این توضیحات است که می‌توان تئاتر عبادی را بهتر از هر تئاتر قدیمی دیگری بازسازی کرد. در زیر منتخبی از رهنمودهای موجود درباره‌ی نمایشهای مذهبی را می‌آوریم:

پس از مطالعه‌ی درس سوم، چهار برادر می‌توانند لباس بپوشند. یکی لباس بلند سفید می‌پوشد، چنانکه گویی برای منظور دیگری پوشیده است. او پنهانی به جایی می‌رود که بتواند مقبره را ببیند، و برگ نخل خرمایی را در دست می‌گیرد و آرام می‌نشیند. با شنیدن سومین جواب، سه نفر دیگر درحالی که کلاهی بر سر نهاده و بخور سوزی در دست دارند، قدم به قدم، چنانکه گویی کسی را جستجو می‌کنند به او می‌پیوندند. این حرکات به

گونه‌ی تقلید از فرشته‌ای که بر سر گور نشسته، و نیز به صورت زمانی که با عطر و روغن برای تدهین بدن عیسی می‌روند انجام می‌گیرد. نفر اول هنگامی که می‌بیند آن سه نفر سرگردان می‌آیند، و گویی در جستجوی چیزی هستند، با صدایی خوش و با تحریر شروع به خواندن می‌کند: در جستجوی که هستید؟ (۱۳۳) وقتی آواز او به پایان می‌رسد، سه نفر دیگر هم صدا جواب می‌دهند عیسی نصرانی. و باز اولی جواب می‌دهد: اکنون در اینجا نیست. چنانکه از پیش گفته بود دوباره متولد خواهد شد. بروید و اعلام کنید که مرده‌ها زنده خواهند شد. با این فرمان آن سه تن به جایگاه همسرایان برمی‌گردند و می‌گویند آله لویا. آقا دوباره متولد می‌شود. آنکه نشسته، پا خواندن این جمله مثل این است که کسی را به بازگشت می‌خواند، آنگاه شروع به خواندن نوحه می‌کند، بیاید و آنجا را نظاره کنید. آنگاه برخاسته چادر را بالا می‌زند و داخل مقبره را نشان می‌دهد، که صلیب در آن نیست، فقط پارچه‌ای که صلیب را در آن پیچیده بودند آنجاست؛ در این لحظه آنان بخورسوزها را بر مقبره نهاده پارچه را برمی‌دارند و آن را جلوی مرد روحانی می‌گیرند، و با این عمل به او می‌گویند که آقا به آسمان عروج کرده است و دیگر آنجا نیست، سپس هم‌صدا این دعا را می‌خوانند: آقا از مقبره زنده باز می‌گردد. و پارچه را در آرامگاه می‌گذارند.

متن از اسقف وینچستر، اتل ولد. کتاب معاهده‌ی رهبانی راهبان و راهبان در کلیسای وینچستر انگلستان ترجمه‌ی باربارا اسپیر. اثر کامل را دم‌نوماس سیمونز (۱۹۹۱) ترجمه کرده است، و دانشگاه اکسفورد در ۱۹۵۳ به چاپ رسانده است.

در مطالعات تاریخی نتیجه‌گیری قاطع کار مشکلی است، زیرا باید پیش از اطمینان درباره‌ی موقت بودن

مدارک، حدود موضوع را شناخت. گاهی نتیجه‌گیری تاحدی آسان است. اما گاه تناقضهایی اساسی وجود دارد. از این نظر شناخت دقیق درامهای مذهبی کمی مشکل‌تر است، مثلاً مانمی‌دانیم کجای این نمایشها آیینی است و از کجا درام آغاز می‌شود؟ در اینجا دو دیدگاه مهم محققانه خواهد آمد که یکی از آنها آیین عشای ربانی را درام می‌شناسد، و دیگری آن را نمایشی اساطیری و صورت مثالی (آرکتیپ) می‌داند. مسلماً دومین نظر، اگر پذیرفته شود، نیاز به مدارک بیشتری از نظر اول دارد و برآیند حاصل از منابع تاریخی احتمالاً با هر دو نظر تفاوت بسیار خواهد داشت.

با تعیین مرزهای معینی، ما باید قادر باشیم بین آنچه که ظاهراً دراماتیک یا تئاتری است، با آنچه که معمولاً نمایشنامه شناخته می‌شود تمایزی قایل شویم. برکسی پوشیده نیست که شباهتهای ظاهری تئاتر مذهبی رومی با اجراهای صحنه‌ای به شدت زیاد است... ظاهر دراماتیک داشتن در این نوع نمایش به هر حال نمی‌بایست با دراماتیک بودن واقعی اشتباه شود، زیرا در يك اثر دراماتیک شرط اصلی تنها داشتن عناصر گفتار و حرکت نیست، بلکه تقلید شخصیت است... (ص ۷۹-۸۰) عشای ربانی در این صورت هرگز درام نبوده است، و حتی مستقیماً به درام نیز کمک نکرده است. صورت ظاهر دراماتیک در این مراسم... شاید پیشنهاداتی را مبنی بر امکان ساخته شدن درام ارائه بدهد، و شاید غیرمستقیم، آن را تشویق هم بکند؛ اما نمایش مذهبی در انجام وظایف روزانه‌اش همواره به صورت نیایش مانده است. (ص ۸۵)

کارل یونگ - درام کلیسایی در قرون وسطی جلد اول: چاپ اکسفورد، ۱۹۳۳.

این نتیجه گیری اجتناب ناپذیر به نظر می رسد که «غریزه ی دراماتیک» در نزد مردم اروپا، چنانکه مورخان تئاتر ادعا کرده اند، در اوایل قرون وسطی «نمرد»، بلکه جای خود را در مرکز مراسم و نیایشهای مسیحی پیدا کرد، یعنی در آیین عشای ربانی. برای اثبات این نظر، باید طرز تلقی مردم قرون وسطی از عشای ربانی را شناخت تا بتوان جنبه های مبهم

تاریخ درام اروپا را روشن کرد... (ص) درست به همان گونه که عشای ربانی درامی مقدس و مذهبی است و در ساخت خود الگوی مرکزی زندگی مسیحی را داراست، عناصر لازم را نیز برای يك نمایش غیرمذهبی در خود گرد آورده است.

او. ب. هاردیسون جونیر (۱۹۵۸)
آینها و درام مسیحیان قرون وسطی (بالتیمور، ۱۹۶۵).

Diocletian	۱.
Justinian	۲.
Antioch	۳.
Hippodrome	۴.
Palm Sunday، مراسمی که در آن مسیحیان	۵.
در یکشنبه ی قبل از عید پاک صلیبهای از	
نخل خرما درست می کردند. این روز یادآور	
ورود حضرت مسیح (ع) به اورشلیم است.	۶.
Trullan Synod	۶.
Easter، عید پاک، یا عید فصح، یکی از	۷.
مهمترین اعیاد مسیحیان کاتولیک، و روز	
عروج حضرت مسیح (ع)، پس از مصلوب	
شدن، به آسمان است. م.	
Christus Paschon	۸.
luid prand	۹.
Otto	۱۰.
Elijah	۱۱.
Karagoz	۱۲.
Brahman	۱۳.
Brahma	۱۴.
Shiva	۱۵.
Vishnu	۱۶.
Brahmins	۱۷.
Kshatriyas	۱۸.
Vaisyas	۱۹.
Sudras	۲۰.
Prakrit	۲۱.
Rigveda	۲۲.
Mahabharata	۲۳.

زیرنویسهای فصل چهارم

Ramayana	۲۴.
Rama	۲۵.
Sita	۲۶.
Gupa	۲۷.
Harsha	۲۸.
Natyasastra	۲۹.
Bharata	۳۰.
rasas	۳۱.
Bhasa	۳۲.
Charudatta	۳۳.
Shudraka	۳۴.
The Little Clay Cart	۳۵.
Shakuntala، این نمایشنامه به فارسی	۳۶.
ترجمه شده است. م.	
Kalidasa	۳۷.
Dushyanta-	۳۸.
Harsha	۳۹.
The Pearl Necklace	۴۰.
The Lost Princess	۴۱.
Nagananda	۴۲.
Bhavabuti	۴۳.
The Story of The Great Hero	۴۴.
The Later Story of Rama	۴۵.
The Stolen Marriage	۴۶.
Vishakhadatta	۴۷.
The Signet Ring of Rakshasa	۴۸.
Shang	۴۹.
Han	۵۰.
Hui	۵۱.
Yang-ti	۵۲.
T'ang	۵۳.
Hsuan Tsung	۵۴.

۵۵. تمس پيس را ابداع كننده‌ی ترازدي می‌شناسند. ر. ك. فصل دوم. م.

۵۶. Sung
The Romance of The Three Kingdoms

۵۸. The Water's Edge

۵۹. یعنی جنبه‌ی داستانگویی آن بیش از جنبه‌ی نمایشی آن است. م.

۶۰. Chang Hsieh, The Doctor of Letters
۶۱. tile districts
۶۲. Kaileng
۶۳. Hangchow
۶۴. St. Peter

۶۵. Carolingian. سلسله‌ی فرمانروایان فرانکی، که در سده‌ی هفتم پایه‌گذاری شد. در دوران فرمانروایی این سلسله شاه با مقامات کلیسایی همکاری نزدیکی داشت، و اصول فتوایی در این دوره قاعده‌بندی شد.

۶۶. Charles Martel
۶۷. Charlemagne
۶۸. Aachen (Aix-la-Chapelle)
۶۹. menor
۷۰. Vassal
۷۱. Tautonic minstrelay
۷۲. mimi
۷۳. ioculatores
۷۴. scop
۷۵. maypole
۷۶. Morrice dance, نوعی رقص شش نفره.

۷۷. Hours, دعایی است که کشیشان در ساعات معینی از روز می‌خوانند. ساعات اجرای این مراسم، و کتاب مربوط به این دعا نیز به همین نام شناخته می‌شود. م.

۷۸. Matins
۷۹. Lauds
۸۰. Prime

۸۱. Terce
۸۲. Sext
۸۳. Nones
۸۴. Vespers
۸۵. Compline
۸۶. Antiphonarium

۸۷. Alleluia, تلفظ لاتینی است برای کلمه‌ی عبری Hallelujah، یعنی، ستایش شایسته‌ی پروردگار است. در زبان عبری کاربردی همچون الله‌اکبر دارد، اما مسیحیان از این کلمه، بویژه در عید پاک، زیاد استفاده می‌کنند. م.

۸۸. St. Gall
۸۹. Notker Balbulus
۹۰. antiphonal
۹۱. playlet
۹۲. Regularis Concordia
۹۳. Ethelwold
۹۴. Hrosvittha
۹۵. Gandersheim
۹۶. Paphnutius
۹۷. Dulcitus
۹۸. Gallicanus
۹۹. Callimachus
۱۰۰. Abraham
۱۰۱. Sapientia

۱۰۲. Benedicts, دیرهای کلیسای کاتولیک رومی که پیروان سنت بندیکت بودند. راهبان این مذهب سوگند یاد می‌کردند تا هنگام مرگ دیر را ترك نگویند. این راهبان زندگی منضبط گروهی داشتند و به کارهای دستی، دعای شبانه‌روزی، مطالعه و تحقیق در علوم دینی، و موسیقی اشتغال می‌ورزیدند. م.

۱۰۳. Limoge
۱۰۴. Fleury
۱۰۵. Richenau
۱۰۶. Ripoll
۱۰۷. Romanesque

۱۰۸. Cluny
۱۰۹. Gothic
۱۱۰. St. Denis
۱۱۱. cathedral

۱۱۲. moorish, عشایر ساحل افریقایی شمالی که ساکنان موریتانی بودند، و تا سده‌ی یازدهم بر اسپانیا فرمان راندند. م.

۱۱۳. Klosterneuberg
۱۱۴. Pilate
۱۱۵. Carmina Burana
۱۱۶. Benedictbeuern

۱۱۷. Three Kings, سه شاه، مردانی هستند که از جانب شرق برای پرستش عیسی مسیح (ع) آمدند آنها نخستین کسانی بودند که هرود را از تولد مسیح آگاه ساختند. نام این سه تن گاسپار، ملچیور، و بالتازار بود. لقب شاه اشاره به تقدس آنهاست. م.

۱۱۸. Herod
۱۱۹. St. Augustine
۱۲۰. Virgil
۱۲۱. Sybil
۱۲۲. Lazarus

۱۲۳. Pentecost
۱۲۴. Rebecca
۱۲۵. Antichrist
۱۲۶. mansion
۱۲۷. sedes
۱۲۸. loci
۱۲۹. domi
۱۳۰. platea
۱۳۱. playne
۱۳۲. Nebuchadnezzar
۱۳۳. Dalmatics, يك نوع پیراهن کیسه‌ای با آستین گشاد. م.

۱۳۴. The Feast of Fools
۱۳۵. The Feast of The Boy Bishop
۱۳۶. Pataka
۱۳۷. Ardha-candra
۱۳۸. Musti
۱۳۹. Sikhara
۱۴۰. Bramara
۱۴۱. Sukatundaka
۱۴۲. Arala

۱۴۳. این گفتگوها، در کتاب به زبان لاتین نوشته شده‌اند. م.

۱۴۴. Don Thomas Symons
۱۴۵. O.B. Hardieion, Jr.



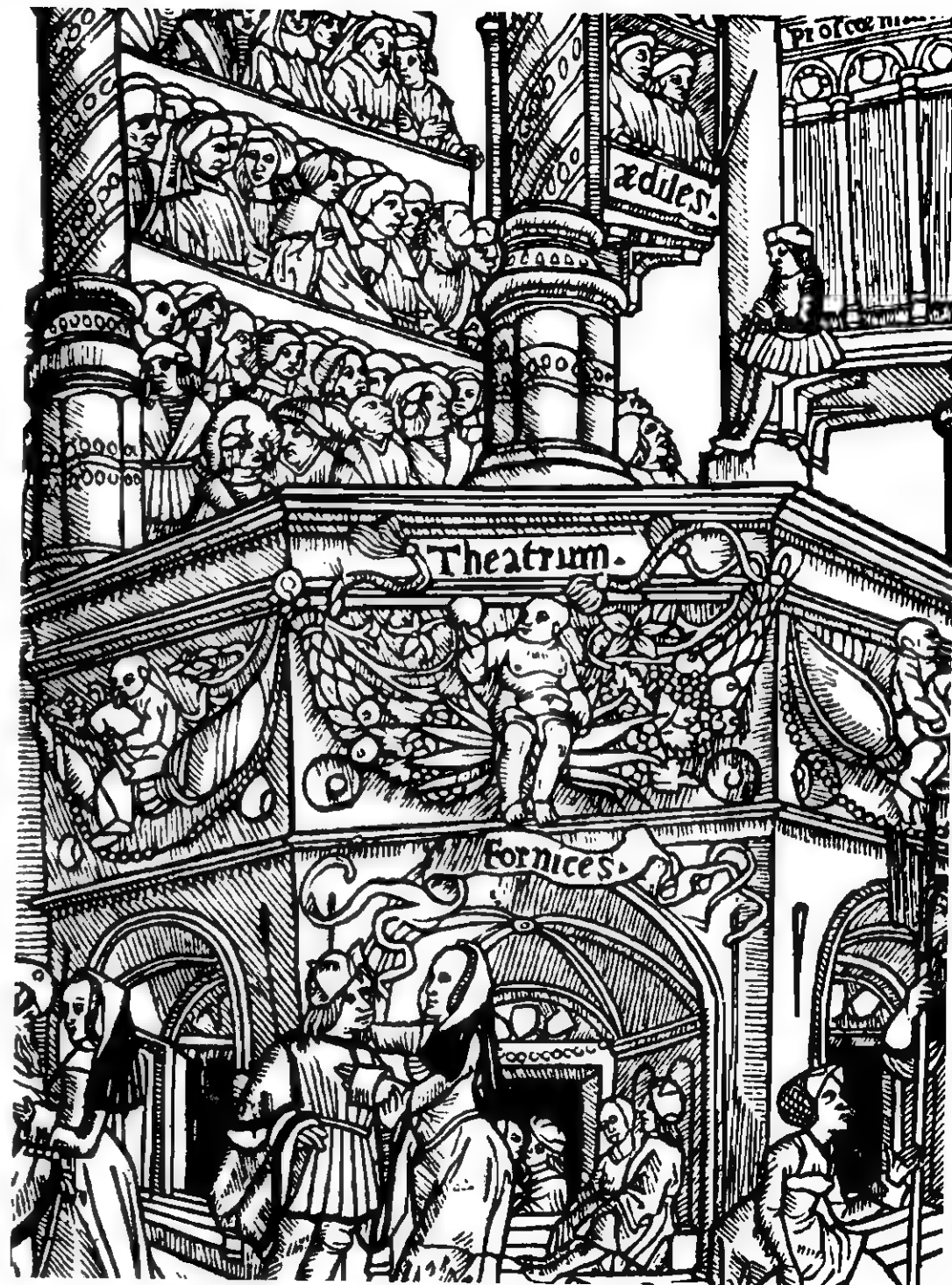
۵

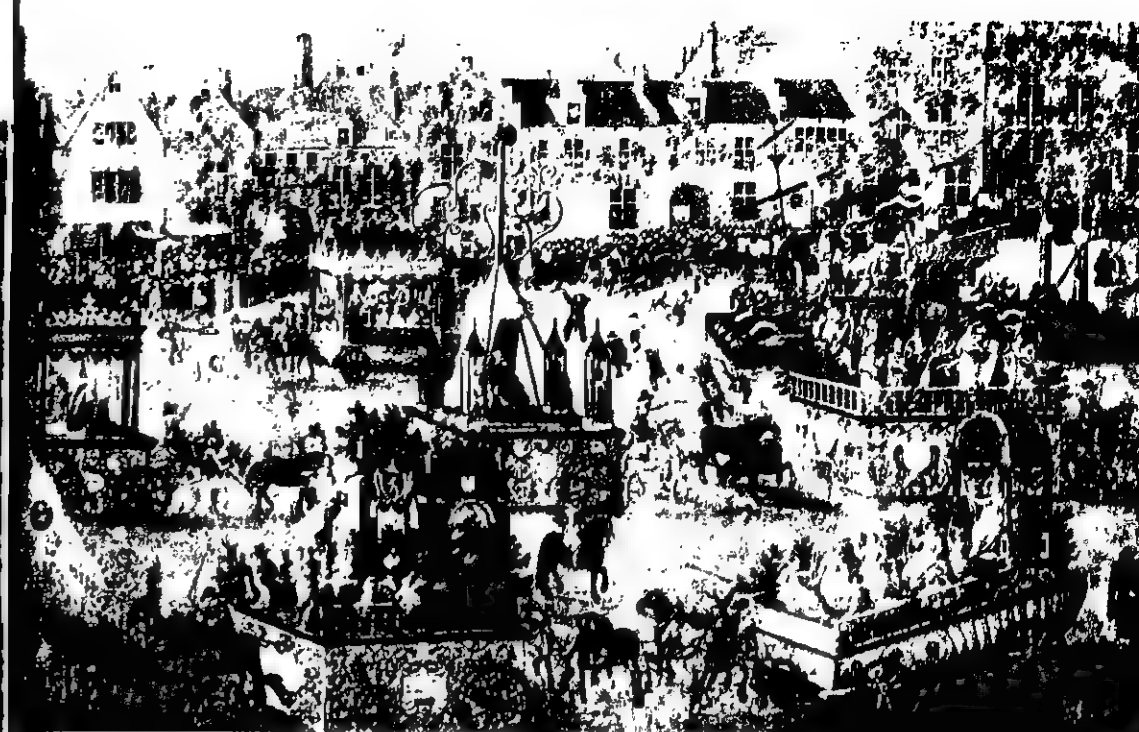
تئاتر و درام در اواخر قرون وسطی

اصناف مربوط می‌شود. اصناف در سده‌های یازدهم و دوازدهم برای حفظ صنف خود و امنیت تجارت از اعمال سلطه‌ی لردهای فئودال به‌وجود آمدند. در سده‌ی سیزدهم پیشه‌وران بسیاری — نانواها، آجوبسازها، زرگرها، خیاط‌ها، و غیره — سازمانهای مشابهی برای تنظیم و ترتیب کار، مزد، کیفیت تولید، و موارد دیگری که به رفاه آنان مربوط می‌شد به‌وجود آوردند. سازمان این اصناف دارای سلسله مراتب بود. هر صنفی به وسیله‌ی شورای استادکاران اداره می‌شد (یعنی کسانی که خود صاحب مغازه و وسایل تولید بودند و بر کار شاگردان نظارت می‌کردند)؛ هر استادکار تعدادی کارگر ماهر در اختیار

اجرای نمایشهای مذهبی در خارج از کلیسا، تا اواخر قرون وسطی (۱۳۰۰-۱۵۰۰) رسمیت نیافت، اما به محض خارج شدن از کلیسا، بسیار پر زرق و برق و مجلل شد. گاه اجرای نمایش چندین روز به‌طول می‌انجامید و جزء تفریحات عامه‌ی مردم محسوب می‌گردید. در این دوران، بار دیگر همچون یونان و روم، تئاتر به‌صورت فعالیتی بزرگ و گروهی در آمد، فعالیتی که کلیسا، دولت، و مردم شهر را به همکاری می‌طلبید.

شکوفایی درام در اواخر قرون وسطی تاحدی به تغییرات اقتصادی و سیاسی آن زمان (حدود ۱۰۵۰-۱۳۰۰)، و بویژه به رشد شهرنشینی و تأسیس





تصویر ۱۰۵. (۵) يك راهپیمایی عظیم مذهبی در براسل (۱۶۱۵)، شامل واکنشهای مختلف نمایشی، تماشاگران در کنار خیابان ایستاده‌اند. بر گرد جشنواره‌های مذهبی درامی کیهانی رشد می‌کرد که همه‌ی حوادث جهان را از خلقت تا روز محشر در بر می‌گرفت. برگرفته از تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارتنول.

داشت که در ازای دستمزد برای او کار می‌کردند؛ و کارگران نیز به نوبه‌ی خود دستیارانی داشتند که کارآموز شناخته می‌شدند (مردان و پسران جوانی که در ازای جا و غذا، برای آموختن حرفه، کار می‌کردند و گاه موظف بودند تا هفت سال کارآموزی کنند).

گسترش اصناف، با رشد شهرها هماهنگ بود. شهرها در ابتدا تحت سلطه‌ی لردهای فئودال محلی اداره می‌شدند، اما با رشد تجارت و صناعت شهرها چندان

قدرت یافتند که ابتکار عمل را به دست گرفتند، و به تدریج اکثر آنها خودمختار گردیدند. از آن پس قدرت در اصناف متمرکز شد، و شهردار و نمایندگان مجلس از میان اعضای همین اصناف انتخاب می‌شدند، و به تناسب رشد اصناف و شهرها، فئودالیسم رو به زوال نهاد. شاهان و شاهزادگان به تدریج حاکمیت خود را بر خراجگزاران خود، یعنی لردان و نجبا تحمیل کردند، و با این روند جامعه‌ی اروپایی قدم در مرحله‌ی تازه‌ای نهاد. از آن پس ساکنان شهری مالیات خود را به شاهزادگان و حاکمان می‌پرداختند، و شاهزادگان موظف بودند از امنیت و بقای آنان در تجارت و صنعت دفاع کنند.

دانشگاهها نیز در شکل دادن به جامعه‌ی اواخر قرون وسطی نقش تعیین‌کننده‌ای داشته‌اند. از سده‌ی دوازدهم، دانشگاهها جای مراکز آموزشی در دیرها را گرفتند، و به تدریج بدل به کرسیهای اصلی تعلیم و تربیت گردیدند. با آنکه دانشگاهها مخالفتی با کلیسا

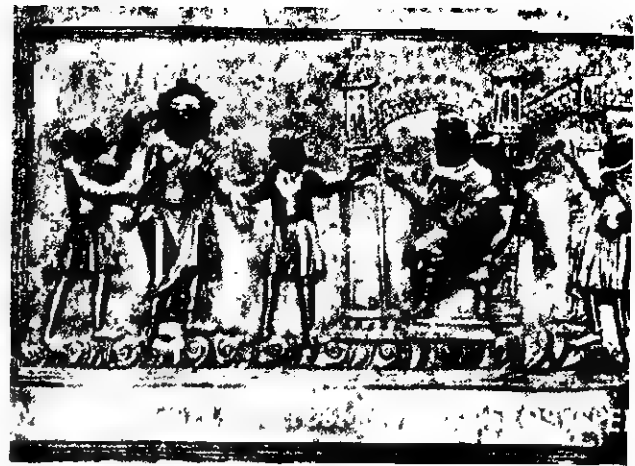
نداشتند، اما به آموزشهای غیرمذهبی توجه بیشتری نشان می‌دادند.

حوالی سال ۱۳۰۰ میلادی حاکمیت کلیسا در جامعه‌ی اروپایی به سؤال کشیده شد، و در سراسر اواخر قرون وسطی کلیسا ناچار بود مقام و مرجعیت خود را با نهادهای دیگر تقسیم کند. هنجار غیرمذهبی شدن اگر چه تدریجی، اما پیگیر بود. زمان تغییرات فرا رسیده بود، زمانی که اصول و قواعد قرون وسطایی با اصول دیگر جمع شده، و راه را بر رنسانس (نوزایی) اروپا باز می‌کرد.

با پا گرفتن گروههای غیرمذهبی، شاید راهی جز این نبود که گروههای جدید در تپیه‌ی نمایشهای تئاتری نیز شرکت، یا بهتر بگوییم دخالت، داشته باشند. پیداست در اواخر قرون وسطی درام اساساً مذهبی باقی ماند، و قراردادهای تئاتری همانهایی بودند که در کلیسا به وجود آمده بودند.

اجرای نمایش در خارج از کلیسا

اجرای نمایشهای مذهبی در خارج از کلیسا از سده‌ی دوازدهم آغاز شد. پیش از پایان سده‌ی چهاردهم گروههای نمایشی بومی - مذهبی که نمایشگرانی سیار بودند، به وجود آمدند. لذا بین مورخان رسم بر این است که سالهای بین ۱۲۰۰ و ۱۳۵۰ را به عنوان سالهای گذار از نمایشهای عبادی به نمایشهای بومی بشناسند. ما از این مرحله‌ی انتقالی اطلاع زیادی نداریم، زیرا مدارک بسیار کمی به دست ما رسیده است. اما مورخان به طور سنتی پذیرفته‌اند که نمایشهای عبادی عموماً نمایشهایی کوتاه بودند. هنگامی که اجرای نمایش در خارج از کلیسا رواج یافت، این گروهها نمایشهای کوتاه را به تدریج درهم ادغام کرده، نمایشهای بلندی ساختند، و ضمناً زبان نمایش را هم به زبان بومی ترجمه کردند. از آنجا که این



تصویر ۲۰۵. (ه) حضرت مسیح (ع) در طرف چپ در مقابل یلاطس (یهودا) ایستاده است. سیطار در هیأت میحوی در گوس یلاطس رمرمهی شیطانی سر داده است.

نمایشها به تدریج توسط اشخاص بومی و محلی اجرا می شدند، لذا نتیجه کار چیزی متفاوت از منظور اصلی از آب در آمد.

سند معتبری که این نظریه را تأیید می کند، و دارای جنبه داروینیسیم فرهنگی است، نمایشنامه‌ی اسرار آدم ابوالبشر^(۱) نام دارد و معمولاً آن را به تاریخ ۱۱۵۰ نسبت می دهند. از شرح جزئیات اجرایی این نمایشنامه پیداست که در خارج از کلیسا، اما در جوار آن، اجرا می شده است. متن نمایشنامه دارای سه بخش اصلی است: بخش اول مربوط به آدم و حواست؛ بخش دوم درباره ی هابیل و قابیل؛ و بخش سوم يك نمایش سنتی پیامبران است، که در آن چهره هایی از عهد عتیق، ظهور حضرت مسیح (ع) را پیشگویی می کنند. در دو قسمت اول دیالوگ به زبان فرانسه است، اما شرح حرکت صحنه و آوازه های همسرایی به زبان لاتین نوشته شده؛ در قسمت نهایی بخشهای مربوط به کتاب مقدس و گفتار پیامبران ابتدا به زبان لاتین، و سپس به زبان بومی بیان شده اند. روشن نیست که بازیگران این نمایش روحانیان بودند یا مردم عادی، و نیز معلوم نیست این نمایش در کجا و کی اجرا شده است. این نمایشنامه در مقایسه با درامهای عبادی عقب افتاده، اما از نظر «مجموعه ی نمایشهای سیار بومی»^(۲) پیشرو به نظر می رسد، و مؤید این نظر است

که تحول به سوی بومی شدن درام، تحولی تدریجی بوده است. متأسفانه درباره ی تغییرات نمایش تا ۲۰۰ سال پس از این دوره سند دیگری به دست نیامده است، و همین فقدان مدارك کافی شاید توضیح دهد که اولاً این گونه نمایشها جزء تفكیک ناپذیری از مراسم کلیسا نبوده اند، ثانیاً از جانب هیچ سازمان غیر مذهبی دیگری نیز حمایت نمی شده اند.

نقطه نظر سنتی سبتی بر تحول تدریجی درامهای عبادی قبول عام نیافته است. در سالهای اخیر و. ا. کولف^(۳) و دیگران مباحثی را پیش کشیده اند حاکی از آنکه نمایشهای سیار (مجموعه های نمایشی)، کاملاً مستقل از درامهای عبادی تحول یافتند، و شباهتهایی که بین نمایشهای عبادی و نمایشهای به اصطلاح نیمه مذهبی وجود دارد، ارتباط مستقیمی به یکدیگر ندارند، جز آنکه هر دو از انجیل و ادبیات دیگر مذهبی اقتباس شده اند.

حقیقت هرچه باشد، به هر حال، بین سالهای ۱۲۰۰ تا ۱۴۰۰ تغییرات چشمگیری در درام مذهبی به وجود آمد. در آغاز، نمایشها معمولاً در طول ماههای بهار و تابستان به صحنه می آمدند، یکی از آنرو که هوا مناسبتر و دلپذیرتر بود، دیگر آنکه جشن تازه ای به نام کورپوس کریستی^(۴) (یا عید تجسد مسیح) به وجود آمده بود. این



تصویر ۲۰۶. مصورت مسیح (ع)، راجع به صحنه های مذهبی عادی بود

جشنواره توسط پاپ اوربانوس^(۵)، چهارم در سال ۱۲۶۴ بدعت نهاده شد، در ۱۳۰۰ رسمیت یافت، و در ۱۳۵۰ تقریباً در همه ی اروپا برگزار می شد. این جشنواره در پنجشنبه ی پس از یکشنبه ی عید تثلیث اجرا می شد، که خود از ۲۳ مه تا ۲۴ ژوئن تغییر جا می داد. کورپوس کریستی برای آن به وجود آمد تا تأکید بیشتری بر توبه پذیری و رستگاری بخشی مراسم تبرک از طریق نان و شراب بگذارد. از آنجا که این جشن در بیش قرون وسطایی به معنای راز هستی بود و آن را حرمت می نهاد (وحدت انسان و خدا از طریق مسیح، و رستگاری انسان از طریق شهادت مسیح)، لذا می شد همه ی حوادث انجیل را بدون ترتیب تاریخی به آن رجوع داد. بعلاوه، برای آنکه در يك درام معنای مسیح روشن شود، لازم بود حوادث بسیاری را در آن جای داد، از جمله تولد، حوادث مربوط به زندگی مسیح، مرگ، و رستگاری مسیح. همچنین غالباً روز محشر نیز (که در آن اعمال بشر در دادگاه خداوند سنجیده می شوند) در آن گنجانیده می شد. از اینرو برگرد جشنواره ی کورپوس کریستی درامی کیهانی رشد کرد که همه ی حوادث جهان از خلقت تا روز محشر را در بر می گرفت.

پیداست نمایشی با این ابعاد، نیاز به امکاناتی گسترده تر از امکانات موجود در درامهای عبادی داشت. تهیه کنندگان نمایشهای خارج از کلیسا، فارغ از محدودیتهای معماری کلیسا و موانع عبادی دیگر، می توانستند تجربه کنند. نتیجه ی این تجربیات تنوع عظیمی بود که طی دو رست سال (بین ۱۳۵۰ تا ۱۵۵۰) در کار صحنه پدید آمد. از طرفی جشنواره ی کورپوس کریستی به این انگیزه تأسیس شد تا کلیسا را با مردم عادی و زندگی روزمره شان پیوند دهد. از این پس

گروههای غیرروحانی، و نمایندگان همه ی قشرها و اصناف (نجیب زادگان، تجار، پیشه وران، روحانیان) نیز در تهیه ی جشنواره ی کورپوس کریستی شرکت فعالی یافتند؛ از آن جمله است راهپیمایی همه ی قشرها در سراسر شهر، با نان مقدس در دست. بسیاری از محققان در این عمل متهورانه ی جمعی آغاز شرکت مردم عادی را در تئاتر می بینند که به تدریج منجر به گسترش نمایشهای خارج از کلیسا گردید.

اگر چه جشنواره ی کورپوس کریستی انگیزه ی ارائه ی درامهای فصلی و سیار گردید، اما پس از این، نمایشنامه ها دیگر لزوماً به خاطر آن جشنواره نوشته و اجرا نمی شدند. بزودی در موقعیتهای دیگر نظیر عید ناک یا عید گلریزان^(۶) نیز (هفت هفته پس از عید ناک)



تصویر ۶.۵. صحنه‌ای از يك نمایش مصائب ار والنسین (۱۵۴۷). این تصویر از لحظه‌ی حمل صلیب را با استقرار آن بر روی مزار مسیح نشان می‌دهد.

نمایشهایی اجرا می‌شد. علاوه بر آن، در بعضی شهرها، حتی در جشنهای مقدس مربوط به خود شهر نیز نمایشهایی داده می‌شد، و گاه شهرها پس از رهایی از جنگ، طاعون، خشکسالی، و بلاهای دیگر نمایشهای باشکوهی برپا می‌کردند.

یکی از تغییرات اساسی در درام این دوره، پریدن از زبان لاتین بود، که زبان محلی جایگزین آن گردید. این تغییر همچنین موجب شد که قطعات آوازی به دیالوگ تبدیل گردند، و بازیگران غیرروحانی جای بازیگران روحانی را بگیرند. گزینش زبان محلی، همچنین گام بزرگی در جهت پیدایی درام ملی محسوب می‌شود، زیرا پیش از آن زبان بین‌المللی کلیسایی زبان لاتین بود.



درامهای بومی - مذهبی

دانستن این نکته غیر ممکن است که در نمایشهای دراماتیک کدامیک از تغییرات نخست به وقوع پیوست، اما می‌دانیم که در اواسط سده‌ی چهاردهم «مجموعه‌های بلندی از نمایشنامه‌های مذهبی پدید آمدند.

بین سالهای ۱۳۵۰ و ۱۵۵۰ تئاتر قرون وسطی به اوج خود رسید، اما دانش ما بر این تئاتر از اواخر سده‌ی پانزدهم، بخصوص سده‌ی شانزدهم، افزایش می‌یابد، زیرا مدارک موجود متعلق به این دوره‌اند. نمایشنامه‌های بومی - مذهبی در سراسر اروپای غربی متداول بوده‌اند. مثلاً در جزایر بریتانیا، زمانی در قرون وسطی حدود ۱۲۵ شهر نمایش اجرا می‌کردند. متنهای محدودی از آن دوره

پایان اجرایشان به ما نشان می‌دهند. علاوه بر این «مجموعه‌ها»، ده نمایشنامه‌ی دراماتیک دیگر به زبان انگلیسی، و سه نمایشنامه به زبان کورنوالی^{۱۱} از جزایر بریتانیا به دست ما رسیده است.

تعداد زیادی از نمایشنامه‌های متعلق به فرانسه نیز موجودند. در میان این نمایشنامه‌ها از آثار کوچک گرفته تا آثار بزرگی که ۲۵ روز اجرای آنها طول می‌کشید یافت می‌شوند. به خلاف «مجموعه‌های انگلیسی که موضوع آنها از ابتدای خلقت تا روز محشر را در بر دارند، نمایشنامه‌های فرانسوی از نظر زمان داستان محدودند. اکثر نمایشنامه‌های فرانسوی با مرگ و عروج حضرت مسیح تمام می‌شوند. مناطق آلمان و اسپانیا نیز از نظر نمایشنامه‌های بومی - مذهبی بسیار غنی‌اند. در میان شهرهای ایتالیا، فلورانس بیش از همه به درامهای مذهبی گرایش نشان می‌داد، اما این نوع نمایشها در دیگر

نمایشنامه‌های آن تاونلی^{۱۲} نیز خوانده می‌شوند (۳۲ نمایشنامه)، و لودوس گاونتری^{۱۳} یا نمایشنامه‌های شهر «ن» (نام شهر را نمی‌شناسیم، برخی از محققان آنها را منتسب به شهر لینکلن^{۱۴} می‌دانند؛ ۴۲ نمایشنامه). معمولاً این چهار «مجموعه‌ی نمایشی را نماینده‌ی درام انگلیس در قرون وسطی می‌شناسند. پیداست بسیاری از شهرها چنین «مجموعه‌هایی به وجود نیاوردند.

«مجموعه‌های انگلیسی موجودی که متعلق به گروههای سیار نمایشی هستند، و تاریخ همه‌ی آنها از ۱۳۷۵ به بعد است، تا حدود نیمی سده‌ی شانزدهم اجرا می‌شدند. در طول این ۱۷۵ سال، نمایشنامه‌های منفردی بازنویسی شده، تعدادی بر آنها افزوده، و تعدادی از آنها حذف شدند. در نتیجه هر یک از آنها تاریخهای متعدد و همچنین کیفیتهای متمایزی دارند. متنهای موجود «مجموعه‌های نمایشی» را چنانکه بوده‌اند، از آغاز تا



تصویر ۷.۵. صحنه‌ای از یک نمایش قرون وسطایی که سه مرد شرقی را نشان می‌دهد.

نقاط ایتالیا رونق چندانی نگرفتند. در کشورهای دیگر اروپایی، درام مذهبی رواج کمتری داشت، مع الوصف کمتر کشور اروپایی را می‌توان یافت که این درام را نشانسد.

با آنکه طول نمایش و وسعت درامهای این دوره تنوع فراوانی دارند، همگی موضوع واحدی را دنبال می‌کنند: هستی به فرمان خداوند به وجود آمد، و چگونگی آن در انجیل، آپوکریف^{۱۸۵}، افسانه‌های مربوط به شخصیت‌های انجیلی، دستنوشته‌های پدران روحانی، و مجموعه‌های وعظ و خطابه روایت شده است. در نتیجه بدون توجه به تاریخ و محل نوشته شدن نمایشنامه‌های قرون وسطایی، می‌توان گفت که همگی ویژگیهای مشترکی دارند.

این درامها روابط علت و معلولی را به ندرت مورد توجه قرار می‌دهند، بلکه تنها قطعاتی هستند که پشت سر هم آمده‌اند، و برای پر کردن فضای خالی بین این قطعات کوششی مشاهده نمی‌شود. این ساخت غیرمنسجم، احتمالاً تماشاگران قرون وسطایی را آزار نمی‌داده، زیرا آنان معتقد بودند وقایع حسب فرمان خداوند چنانکه هست رخ می‌نمایند. در این نمایشنامه‌ها توجه چندانی به تداوم زمانی نمی‌شود، زیرا شخصیت‌های انجیل به چیزهایی اشاره می‌کنند که در آینده‌ای دور واقع



تصویر ۸.۵. (۵) یک صحنه‌ی نمایش در کلیسا.

تصویر ۹.۵. (۵) صحنه‌ای از یک نمایش مضامین معطوف به سده‌ی بارده، که در کلیسای سن استفن در وین اجرا شده است

خواهند شد. برای تماشاگر قرون وسطایی زندگی‌ی کنونی تنها مقدمه‌ی کوتاهی برای زندگی جاوید بود، و عمده کردن گذشته تنها به جهت تجسم شخصیتها و معاصر کردن آنها صورت می‌گرفت، و منظور تحمیل و القای پیامی بود که در نمایشنامه گنجانده می‌شد.

درامهای مذهبی شیوه‌پردازی (استیلیزه کردن) را با واقعگرایی درهم می‌آمیزند. نمایشنامه‌ها به نثر نوشته شده‌اند، حرکات تمثیلی است و شخصیت‌پردازی به حداقل رسیده است، و صحنه‌پردازی فقط به قدری است که مکان واقعه را القا کند. از طرف دیگر، بعضی حوادث، بویژه آنهایی که با معجزات سر و کار دارند، با جزئیات واقعگرایانه‌ی چشمگیری ارائه می‌شوند. این حوادث به دو منظور تجسم می‌یابند: یکی برقراری ارتباط بین این حوادث با جهان قرون وسطایی، دیگر القای تقدیر.

به رغم قصد اساساً مذهبی، بسیاری از نمایشنامه‌ها دارای صحنه‌های طولانی‌ی کمدی هستند که معمولاً در دل صحنه‌های مربوط به شیطان و نیروهای شر قرار داده شده‌اند و یا صرفاً جنبه‌ی مسخرگی و تفریح دارند. بسیاری از قطعات کمدی با کنار هم قرار دادن واقعیت و تخیل، یا لغزشهای انسان در برابر مقررات الهی، یا زندگی‌ی روزمره در مقابل ابدیت شکل می‌گیرند؛ لذا وجود این گونه صحنه‌های کمدی نیز به

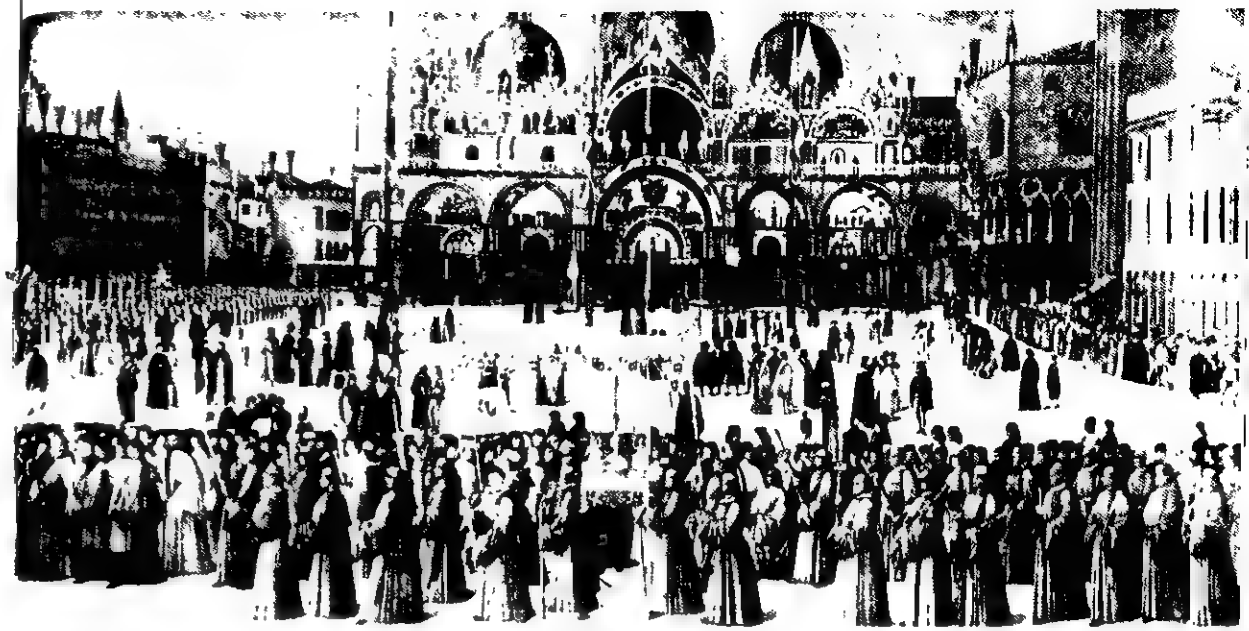


آموزشهای مذهبی کمک می‌رساند. اگرچه این نمایشنامه‌ها همواره آموزشی و عبرت‌آموزند، اما به عنوان سرگرمیهای تئاتری نیز تأثیر شدیدی بر تماشاگر می‌نهادند.

تهیه و تولید نمایش

پیش از پایان سده‌ی چهاردهم، با آنکه متن نمایشنامه‌ها باید از طرف کلیسا تصویب می‌شد، و نمایشنامه‌ها می‌بایست حتماً به مناسبتی در جشنهای مذهبی اجرا می‌گردیدند، اما تولید نمایش در بسیاری از نقاط از نظارت کلیسا خارج شده بود. با این حال، اگرچه کلیسا از شرکت مستقیم در نمایشها چشم پوشیده بود، اما نظارت دقیقی بر متن و اجرای نمایشنامه‌ها اعمال می‌نمود.

در قرون وسطی آشکال زیادی از سازمانهای تولید نمایش وجود داشت. در قاره‌ی اروپا، معمولاً اصناف مذهبی، یا انجمنهای اخوت، تولیدکننده‌ی نمایشها بودند. اعضای این انجمنها، که حدود سال ۱۲۰۰ به وجود آمدند، بجز معدودی، اکثراً اشخاص غیرروحانی



تصویر ۱۰۵. (۵) يك راهپیمایی در ایام توبه در مقابل کلیسای ونیز. این آیین هم جنبه رسمی و کلیسایی، و هم جنبه نمایشی برای مردم عادی دارد. نقاشی از جنتیله بلینی.

بودند. این اصناف وظایف خیریه نیز داشتند، و بسیاری از آنان تهیه نمایش را به عنوان ثواب و خیریه بر عهده می گرفتند.

با آنکه در انگلستان نیز انجمنهای اخوت گاه تهیه نمایش را عهده دار می شدند، اما غالباً در شهرهای شمالی انگلستان اصناف تجارتي و صنعتی بیشترین مسؤولیت تهیه نمایشها را می پذیرفتند. البته اصناف تجارتي اساساً برای حفظ منافع پیشه‌وران تشکیل شده بودند، اما بسیاری از نیازهای مذهبی را نیز بر می آوردند؛ از جمله، به کلیساهای کوچک کمک مالی می دادند، هر يك عبادتگاه ویژه و پدر روحانی ویژه خود را داشتند، و همچون انجمنهای اخوت، وظایف خیریه و اراسته نمایش به جشنواره‌های مذهبی را بر عهده می گرفتند.

از جمله شیوه‌های دیگر آن بود که مسؤولین شهر یا

شهرداریها، روحانیان، افراد، یا سازمانها و جماعات دیگر مشترکاً وظیفه تهیه نمایش را بر عهده می گرفتند. از اینرو، با آنکه تهیه نمایش اشکال گوناگونی داشت، اما در همه حال اشخاص و گروههای مختلف با هم همکاری می کردند. غالباً کلیسا صلاح نمی دید دخالتی داشته باشد، یا تنها به شرکت انفعالی بسنده می کرد، اما در هر حال، حق کلیسا برای تصویب متن نمایش همواره محفوظ بود.

انگیزه‌های پیچیده اجرای نمایش و قرار و مدارهای گوناگون به بهترین شکلی در شهر لوسرن^(۶) به صورت جامعی دیده می شود. در این شهر يك نمایش مصائب (مصیبت‌نامه) حدود صد سال، در فواصل منظم، اجرا شده است. در آنجا نمایشنامه‌ها برای تقدیس خداوند، تهذیب اخلاق، یا برای بزرگداشت شهر اجرا می شدند. تقسیم وظایف و صلاحیتها به این ترتیب بود:

يك نمایش از طرف انجمن اخوت «تاج خار»^(۷) پیشنهاد می شد؛ پس از تصویب طرح توسط شورای شهر، از سکوی اعلانات یا منبر کلیسا اجرای نمایش به مردم اعلام می شد؛ سپس تهیه آن زیر نظر کمیته‌ای منتخب از شورای شهر و انجمن اخوت آغاز می شد، و کلیسا حق داشت همچنان حرف آخر را بزند.

انتخاب نمایندگان و روش بودجه‌بندی بستگی به نوع سازمان نمایش داشت. در شمال انگلستان شورای شهر و اصناف تجاری مسؤولیت تهیه را بر عهده داشتند. این شورای شهر بود که تصمیم می گرفت نمایش در چه روزی از سال اجرا شود؛ همو بود که نمایشنامه را به صنفی واگذار می کرد، و نسخه‌ی تصویب شده را نزد خود نگه می داشت، و از مجریان می خواست تا به متن تصویب شده وفادار بمانند؛ برای اصنافی که عین نمایشنامه‌ی تصویب شده را اجرا نمی کردند، یا آن را بد اجرا می کردند، جریمه‌هایی در نظر می گرفت؛ این شورا همچنین مکان نمایش را انتخاب می کرد. قسمت اعظم کار و سرمایه به گردن اصناف بود. واگذاری نمایشنامه‌ها به اصناف، ظاهراً باید تناسبی می داشت؛ مثلاً درامهای مربوط به نوح بر عهده‌ی کشتی‌سازان یا کسانی که با آب سر و کار داشتند، مثلاً ماهیگیران، نهاده می شد؛ نمایشنامه‌های مربوط به سه شاه بر عهده‌ی زرگرها؛ و نمایش شام آخر به نانوايان؛ و به همین ترتیب. هر صنفی موظف بود يك واگن نمایش، دکور، لباس، وسایل صحنه، افکتهای مخصوص، بازیگر، و مدیر نمایش خود را تأمین کند. اصناف فقیرتر یا کوچکتر با هم شریک شده تهیه يك نمایش را بر عهده می گرفتند. از آنجا که هر نمایشی يك واحد مستقل محسوب می شد (که باید واگن نمایش ویژه‌ی خود را داشته باشد)، و نمایشها به نوبت اجرا

می شدند^(۸)، از اینرو همه‌ی گروهها می توانستند بدون اشکال زیاد با یکدیگر هماهنگی کنند.

در صحنه‌های ثابت که همه‌ی نمایشنامه در يك سکو یا يك صحنه اجرا می شد، همه‌ی «مجموعه‌ی نمایش» زیر نظر و کارگردانی يك فرد یا يك کمیته به اجرا در می آمد. نقشهای دو گانه، صحنه‌های پرجمعیت، دکورهای مجلل، و افکتهای مخصوص همه در همان صحنه واقع می شدند. این روش متمرکز، معمولاً از نظر بودجه‌بندی پیچیده بود. گاهی یکی از نهادهای شهری سرمایه‌گذاری می کرد، و اغلب از کسانی که در نمایش نقشی داشتند پول دریافت می کرد، یا تهیه لباس و وسایل صحنه را به آنها محول می کرد. گاهی بخش محلی روحانیت قسمتی از مخارج را بر عهده می گرفت، و گاه پیش می آمد که از تماشاگران ورودیه دریافت می شد، یا وسایل صحنه، پس از اتمام نمایش، به فروش می رسید تا از بار مخارج اندکی بکاهد. در ۱۵۴۷ در والنسین^(۹)، که در آن مجمع مشترکی برای تهیه نمایشها با هم همکاری می کردند، پول نمایش را اعضای مجمع تهیه می کردند، و گاه سودهای کلانی هم می بردند.

کارگردان

برای تهیه نمایشهایی که از نظر سرمایه‌گذاری و تهیه و اداره‌ی بازیگران پیچیده بودند، سازمان دقیقی در نظر گرفته می شد. گاه در يك نمایش ۳۰۰ بازیگر شرکت داشتند، یا افکتهای مخصوص و پیچیده‌ای مورد نیاز بود. هزینه‌ی تهیه چنین نمایشی نمی توانست بدون حساب

Enkida Parse

می‌کردند. در نتیجه کسی که چنین مقامی را احراز می‌کرد، می‌بایست بر همه‌ی رموز و جنبه‌های تئاتری در يك نمایش مسلط و شاعر می‌بود.

برخی از مورخان معتقدند که کارگردانان در طول اجرا در صحنه می‌ماندند، و بازیگران را در طول ایفای نقش تعقیب می‌کردند. نکات لازم و دیالوگ مربوطه را به نجوا برای بازیگران می‌خواندند (سوفله می‌کردند)^(۱۳)، و آنها را مدام راهنمایی می‌کردند. این امر منطقی به نظر نمی‌رسد، و مبتنی بر يك روایت غیرموثق، و يك نقاشی (تصویر ۸۱.۵)، درباره‌ی شهادت سن آپولینا است. در این نقاشی تصویر شخصی را می‌بینیم که يك كتاب و يك تعلیمی در دست دارد و در وسط صحنه‌ی نمایش ایستاده است. برخی از مورخان این شخص را مدیر صحنه می‌شناسند، اما دلیل قانع‌کننده‌ای وجود ندارد که شخص مزبور را بازیگر شناسیم. این حدسها از آنجا ناشی می‌شود که اگر دیالوگ يك نمایشنامه چنانکه تصویب شده اجرا نمی‌شد، تهیه‌کنندگان جریمه می‌شدند. اما به نظر نمی‌رسد که بازیگران برای ارائه‌ی دیالوگ خود، تنها متکی به مدیر صحنه بوده باشند. از طرف دیگر، کارگردان یا دستیار او احتمالاً می‌توانسته به بازیگران یا افراد دیگر گروه از دور علامت بدهد یا در مواقع اضطراری سوفله کند.

از کارگردانان قرون وسطی مدارك معدودی به دست ما رسیده است. از نمایشنامه‌ای که در فرانکفورت - آم - مین^(۱۴) در ۱۳۵۰ اجرا شده، طوماری از يك کارگردان به دست آمده (به درازای پنج متر) و حاوی ی علانمی است که کارگردان به بازیگران می‌داد. این طومار همچنین شرح حرکت صحنه‌ای است که کارگردان تهیه کرده بود. علاوه بر این، چند كتاب سوفلوری دقیق

کدام دستیاری داشتند برای اجرای نمایش استخدام شدند. برخی از کارگردانان آن قدر مشهور می‌شدند که از شهرهای مختلف به دنبالشان می‌آمدند. ژان پوشه در ۱۵۰۸ پس از آنکه يك «مجموعه» را در پواتیه^(۱۵) کارگردانی کرد، هنوز در سال ۱۵۳۲ محبوبیت داشت و مورد درخواست بود. در اسپانیا، لویه دو رونه‌دا مدیر بازیگران یا کارگردان حرفه‌ای شناخته می‌شد. وی در ۱۵۵۲ از شهر والا دولید^(۱۶) به عنوان مدیر واگن نمایش در جشنواره‌های کورپوس کریستی انتخاب شد. در تیروئل^(۱۷)، که ناحیه‌ای در اتریش و سوئیس بود، در اوایل سده‌ی شانزدهم شخصی به نام ویزیل رامبردر بسیاری از شهرها نمایشهایی را به صحنه آورد.

ژان پوشه وظیفه‌ی کارگردان را چنین خلاصه می‌کند: کارگردان باید ناظر بر ساختن صحنه، استقرار دکور، و وسایل مکانیکی پشت صحنه باشد؛ او باید برای ساختن و نقاشی صحنه و بنای جایگاه تماشاگران کسانی را انتخاب کند، و باید اطمینان حاصل کند که همه‌ی وسایل مورد نیاز به موقع، و با کیفیت مناسب خواهند رسید؛ اوست که بازیگران را انتخاب و با آنان تمرین می‌کند؛ وی باید از بازیگران انضباط بخواهد، و برای بازیگرانی که از نقش خود تخطی می‌کنند جریمه تعیین کند؛ وی گاه ممکن است نقشی را خود ایفا کند، همچنین باید برای دریافت ورودی از تماشاگران مأمورینی را تعیین نماید؛ کارگردان باید در آغاز نمایش و پس از هر تنفس (آنراکت) درباره‌ی دنباله‌ی داستان با تماشاگران صحبت کند، و به آنها وعده بدهد که حوادث و معجزات پیشماری در قسمتهای بعدی به وقوع خواهد پیوست. اگرچه همه‌ی کارگردانان مجبور به تعهد کلیه‌ی این مسؤولیتها نبودند، اما بسیاری از آنان چنین

تصویر ۱۱.۵. به شهادت سیدین سن آپولینا مسابور معنی به ۱۴۶۰ از راه که مرئی که در فست راسب بالای تصویر، كتاب در دست ایستاده است، معمولاً به عنوان کارگردان ساخته شده است. جمع تماشاگرانی که در عمارتهای موقعی بسته شده قابل توجه است. موزه‌ی گده، ساسی سی



و لباس، هرچه مورد نیاز اسمیت باشد تأمین کند. وظیفه‌ی مدیر واگن یافتن بازیگران، ترتیب تمرینات، و پاسخگویی به همه‌ی مسائل تهیه‌ی نمایش بود. علاوه بر آن مدیر واگن کسانی را برای جابجا کردن واگن از محلی به محل دیگر استخدام می‌کرد، و نظارت بر تماشاگران را در طول اجرای نمایش بر عهده می‌گرفت. کارگردانی نمایشهایی که در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شدند نیاز به مهارت و کاردانی بیشتری داشت، زیرا همه‌ی «مجموعه» زیر نظر يك کارگردان اجرا می‌شد. يك کمیته‌ی ناظر (که اکثراً بالغ بر ۱۲ نفر می‌شدند) مسؤول برگزاری نمایشها می‌شد، و همین کمیته شخص یا گروهی را برای نظارت بر می‌گزید. در لوویرن، در سال ۱۵۸۳، این کمیته همه‌ی وظایف را به منشی شهر به نام رنوارد سی سات واگذار کرد. در ۱۵۰۵ در شهر وین تقریباً همین اتفاق افتاد و ویلهلم رولینگن وظایف محوله را بر عهده داشت. در مون^(۱۸) در ۱۵۰۱ چهار مدیر - بازیگر که هر

و كتاب باشد. در نتیجه وجود يك کارگردان (یا مدیر صحنه، یا مدیر واگن) اهمیت شایانی می‌یافت. وظیفه‌ی کارگردان در محلهای مختلف تفاوتهای فاحشی داشت. در نمایشهای اصناف شمال انگلستان، بازرسهای شرکتها در مقابل شورای شهر مسؤول بودند که برگزاری آپرومندانه‌ی نمایش را تضمین کنند. در نتیجه اداره‌ی مسائل مالی و مخارج و نظارت بر پرداختها بر عهده‌ی آنان می‌بود. این بازرسها به ندرت در کار عملی اجرای نمایش دخالت می‌کردند و برای این کار شخصی را انتخاب می‌کردند. وظایف عملی معمولاً به اعضای اصناف واگذار می‌شد، و گاه نیز مدیر واگن نمایش طی قراردادی با مزد سالانه، به مدت چند سال وظیفه‌ی اداره‌ی نمایش را بر عهده می‌گرفت. در کاونتری، با شخصی به نام اسمیت، در سال ۱۴۵۴، قراردادی به مدت ۱۲ سال بسته شده بود؛ طرف دیگر قرارداد توماس کول کلاو بود که وظیفه داشت بجز واگن

نیز به دست ما رسیده است، از جمله کتابی متعلق به مون (۱۵۰۱)، و لوسرن (۱۵۸۳). در این کتابها هیچ حرکت و حرفی به تصادف واگذار نشده و کوچکترین جزئیات قبلاً پیش‌بینی و آماده شده است. این کتابها دستمایه‌ی اشخاصی بوده است که، به معنای امروزی کلمه، کارگردان محسوب می‌شدند.

بازیگران و بازیگری

تعداد بازیگر در نمایشهای مختلف بکلی متفاوت بود. در «مجموعه‌های نمایشی»ی صنفی از شمال انگلستان، بسیاری از نمایشنامه‌های موجود به بیش از ۵ تا ۱۰ بازیگر نیاز ندارند، پس می‌توان نتیجه گرفت که هر صنف به تعداد اندکی بازیگر نیاز داشت. اما تعداد کل کسانی که در يك نمایش شرکت فعال داشتند بسیار زیاد بود. تعیین بازیگر برای نمایشهایی که در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شدند مشکل بود. در نمایش اعمال هوارپون^{۲۲}، که در ۱۵۳۶ در بورگز^{۲۳} اجرا شد، ۴۹۴ نقش را بین ۳۰۰ بازیگر تقسیم کرده بودند. بیشتر نمایشنامه‌هایی که به تعداد کثیری بازیگر نیاز دارند متعلق به سده‌ی شانزدهم می‌باشند. تعداد بازیگران در این دوره نسبت به نمایشنامه‌های سده‌های پیشین افزایش چشمگیری دارد. غالب بازیگران از افراد محلی انتخاب می‌شدند، اما چگونگی انتخاب بازیگران را تنها در موارد معدودی گزارش کرده‌اند. در ۱۴۷۶ شورای شهر یورک از چهار نفر از «زیرترین، بصیرترین، و تواناترین بازیگران» خواست تا از میان داوطلبان ایفای نقش آزمایش به عمل

آورند. کسی مجاز نبود که در بیش از دو نمایشنامه ظاهر شود. وجود این مقدمات ما را به این نتیجه می‌رساند که اصناف اجباری در گماردن اعضای خود به بازیگری نداشتند. در سال ۱۴۹۶، در سنور^{۲۴}، شهردار و سه نفر دیگر در گزینش بازیگران همکاری داشتند. در ۱۵۴۰، در شهر پاریس منادیانی در خیابانهای شهر اسب می‌راندند، و از داوطلبان بازیگری دعوت به همکاری می‌کردند. در سال ۱۵۸۳، در لوسرن اعلانی تهیه شده بود که در آن از داوطلبان بازیگری دعوت می‌کرد تا به نزد منشی شهر بروند و نامنویسی کنند، و پس از نامنویسی، منشی شهر با کمک کمیته‌ای بازیگران را انتخاب می‌کرد. در مواردی که يك نمایشنامه چند بار تکرار می‌گردید، احتمالاً همان بازیگران قبلی، سالها همان نقشها را ایفا می‌کردند. بازیگران غالباً از میان تجار یا صنعتگران برگزیده می‌شدند، و گاه نیز روحانیان یا نجیب‌زادگان ایفای نقشی را بر عهده می‌گرفتند. آنها اکثراً مردان و پسران جوان بودند، اما در فرانسه زنان و دختران نیز گاه در صحنه ظاهر می‌شدند. بازی کردن نقشهای دو گانه و چند گانه رواج بسیاری داشت. در سال ۱۵۴۷، در والتسین بیش از ۱۰۰ نقش را به ۷۲ بازیگر واگذار کردند، و در مون، در سال ۱۵۰۱، حدود ۳۵۰ نقش را بین ۱۵۰ بازیگر تقسیم کردند. از طرف دیگر، گاه يك نقش به بیش از يك بازیگر نیاز داشت؛ از جمله هنگامی که شخصیت نمایش از کودکی تا بزرگسالی در صحنه ظاهر می‌گشت. برای صحنه‌های خشن، مانند سر بریدن یا زنده سوزاندن، به جای بازیگران از آدمکها استفاده می‌شد. برای تضمین اجرای مقررات و انضباط بازیگران روشهای مختلفی وجود داشت. در لوسرن، در ۱۵۸۳، هر داوطلب بازیگری ۱۴ روز فرصت داشت تا اعلام کند

جداگانه با هم تمرین کنند؛ وقتی در طول کار با مشکلی روبرو می‌شدند، تمرینهای اضافی در نظر گرفته می‌شد؛ و تغییرات در دیالوگ و بازی باید در طول تمرینات مقدماتی صورت می‌گرفت. با آنکه نمایش در فضای آزاد اجرا می‌شد، تمرینات در يك تالار بزرگ سر بسته به عمل می‌آمد. در این سال، بین اولین تمرین و اولین اجرا هشتاد روز فاصله افتاده است، اما تعداد کل تمرینات ذکر شده است.

سازمانهایی که مخارج نمایش را تأمین می‌کردند در طول تمرینات برای بازیگران غذا و آشامیدنی تهیه می‌کردند. اگر یکی از شرکت‌کنندگان غیبت می‌کرد، لازم بود دیگری را به جای او بگمارند، و مزد شخص تازه وارد را از بازیگری که غیبت کرده بود می‌ستاندند. در صورتی که بازیگر غیبت کرده فقیر می‌بود، گروه تهیه‌کننده متعهد پرداخت این پول می‌شد.

معلوم نیست که تمرین نهایی با لباس مرسوم بوده باشد، احتمالاً هر قطعه‌ای جداگانه تمرین نهایی می‌شد؛ اما برخی از نمایشنامه‌ها آن قدر طولانی بودند (مثل نمایشنامه‌ای در بورگز، در ۱۵۳۶، که اجرای آن چهل روز طول کشید) که تمرین نهایی با لباس با معیارهای امروزی غیرممکن می‌نماید. از طرف دیگر در سال ۱۵۰۹، در رومنز^{۲۵}، پس از آنکه تمرین با لباس انجام گرفت، دریافتند که زمان نمایش بسیار طولانی است، و قسمت اعظم آن حذف شد. در سال ۱۵۴۷، در والتسین در يك نمایش که ۲۵ روز پشت سر هم در بعد از ظهرها اجرا می‌شد، از بازیگران خواسته شده بود هر روز از ساعت ۷ صبح در محل حاضر باشند، و پیداست این درخواست به منظور تمرین نمایشی بوده که بعد از ظهر اجرا می‌شده است.

نقش مورد نظر را پذیرفته است؛ و هنگامی که نقش را می‌پذیرفت، باید سوگند یاد می‌کرد که بازی را نیمه‌کاره رها نخواهد کرد. در والتسین، در ۱۵۴۷، هر بازیگر مجبور بود در محضری سوگند یاد کند که در روزهای موعود در صحنه حاضر خواهد شد. تمهیدات دیگری نیز در موافقتنامه‌های والتسین چیده می‌شد، از جمله: هر بازیگری موظف بود همان نقشی را که برای او در نظر گرفته بودند ایفا کند و طبق برنامه در تمرینات حاضر شود، همین طور موافقت می‌کرد که در کار ناظران کمیته دخالت نکند، یا در برابر تصمیمات آنان نق نزند. در مورد غیبت در تمرینات و تخلفات از قانون، برای بازیگران جریمه‌هایی در نظر گرفته می‌شد. از موافقتنامه یا قراردادهایی که از شهرهای دیگر به دست آمده پیداست که حسادت، استعفا، و مشاجره در میان بازیگران رواج داشته است، و در سده‌ی شانزدهم تهیه‌کنندگان برای پیشگیری از این مشکلات تجربیات فراوانی آموخته بودند.

زمان تمرین، با معیارهای امروزی، بسیار کم بود. مثلاً برای نمایشی که اجرای آن در مون چهار روز تمام طول می‌کشید، تنها ۴۸ روز تمرین در نظر گرفته شده بود. تنها دو تا پنج تمرین برای اجرای «مجموعه»های انگلیسی کافی بوده است.

از طریق مدارکی که از سال ۱۵۸۳ از لوسرن به جا مانده، مقداری از روند کلی کار و تمرینات قابل استنباط است: در نمایشی که زمان اجرای آن ۲۴ ساعت بوده است، پیش از اولین تمرینات، همه‌ی اعضای نمایش جمع شده‌اند؛ متن نمایش برای تمرین به ۱۲ قسمت تقسیم شده است؛ علاوه بر تمرینات جمعی، بازیگرانی که با یکدیگر نقش داشتند موظف بوده‌اند

در نمایشهایی که در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شدند بازیگران به هیأت دسته ابتدا در حوالی محل نمایش سپس هنگام رسیدن به صحنه، مدتی در اطراف مکان نمایش راهپیمایی می‌کردند، و پس از آن در نزدیکی عمارت‌های مورد نظر خود در صحنه جا می‌گرفتند. در بسیاری از موارد بازیگرانی که بازی نداشتند در مقابل دید تماشاگران می‌ایستادند و در مواقع لزوم قدم پیش نهاده و نقش خود را ایفا می‌کردند، و باز به محل خود باز می‌گشتند. در لوسرن روش جالبی طرح شده بود که بازیگران می‌توانستند برای تعویض لباس ناگهان ناپدید شوند، و یا در خلال نمایشی که ۲۴ ساعت به طول می‌انجامید، چیزی بخورند. در والنسین با بازیگران توافق شده بود که در طول اجرا بدون اجازه محل نمایش را ترک نکنند، و در خلال نمایش به آنها غذا داده شود. در پایان نمایش بازیگران به هیأت دسته به طرف مکان ویژه‌ی خود راهپیمایی کرده، و در آنجا در ضیافتی شرکت می‌کردند.

در بعضی برنامه‌های منفرد از «مجموعه‌های نمایشی» بازیگران موظف بودند با واگن صحنه به نقاط تعیین شده در شهر بروند، و نمایش را در آنجا تکرار کنند. در چنین مواردی، بین هر اجرا یک راهپیمایی برگزار می‌شد.

بدون شك کیفیت بازیگری در نمایشهای گوناگون تفاوت‌های چشمگیری داشته است. از گزارش‌های قرون وسطایی درمی‌یابیم که بعضی از بازیگران به شدت تجلیل می‌شدند، و در برخی از گزارش‌ها بازیگران لعنت شده‌اند. چنین به نظر می‌رسد که صدا در بازیگری بیش از هر چیز دیگر اهمیت داشته است. در نمایشهای بومی، بخلاف نمایشهای عبادی، گفتار به آواز نبود و بازیگران با زبان و

لهجه‌های کوچ و بازار سخن می‌گفتند. از آنجا که نمایشنامه‌های به دست آمده فاقد ظرافت هستند، لذا می‌توان دریافت که برای ایفای نقش در آنها نیازی به بیان فاخر و شیوا نبوده است. غالب شخصیت‌های نمایش تیپ بودند، و تنها حرکت‌های معدودی از آنها انتظار می‌رفت (حرکاتی برای ستایش، شغف، خشم، یا اندوه)، نقش‌های جدی در این نمایش‌ها به دقت تعیین و تثبیت شده بودند، اما نقش‌های کم‌دی امکان بدبیه‌سازی یا پانتومیم بیشتری داشتند.

اگر بازیگری برای ارائه‌ی واقعگرایانه‌ی نقش خود تلاش می‌کرد، خود را به خطری جدی می‌افکند. در ۱۴۳۷، در متز (۳۰ متر)، بازیگری که نقش یهودا را ایفا می‌کرد، هنگام به دار آویخته شدن نزدیک بود واقعاً خفه شود؛ در ۱۴۹۶، در سنور لباس شیطان آتش گرفت؛ و در نمایش دیگری بازیگرانی که صحنه‌ی جهنم را اجرا می‌کردند، اکثراً به وسیله‌ی آتش و دود توپ و وسایل دیگر ایجاد صوت مجروح شدند.

در سده‌ی شانزدهم تعدادی از بازیگران چندان مهارت و تجربه کسب کرده بودند که به عنوان مربی استخدام می‌شدند. در مورد میزان رواج بازیگری حرفه‌ای اختلاف نظر وجود دارد. با آنکه اکثر بازیگران غیر حرفه‌ای بودند، اما معدودی از آنها دستمزد یک بازیگر حرفه‌ای را دریافت می‌کردند. در پایان قرون وسطی، بازیگران حرفه‌ای به صراحت ابراز وجود و اعلام موجودیت کردند.



لباس‌های نمایش

در نمایش‌های قرون وسطی بسیاری از شخصیت‌های نمایش لباس‌های معاصر آن دوران را می‌پوشیدند. مثلاً سربازان رومی زره‌های قرون وسطایی می‌پوشیدند، و لباس روحانیان رده بالای یهودی همان لباس اسقف‌های کاتولیک بود. بسیاری از شخصیت‌های انجیلی که وابسته به مسیحیت ارتدکس بودند، و کسانی که از نظر تاریخی یهودی محسوب می‌شدند، کسوت کشیش‌ها را دربر می‌کردند، و یهودیان دیگر همان لباس‌های معمول یهودیان قرون وسطی را می‌پوشیدند. خدادار لباس امپراتور یا پاپ ظاهر می‌شد، و لباس فرشتگان همان لباس کلیسایی با بال‌های مصنوعی بود. هر شخصیت مهم زمینی یا آسمانی، یک نشانه یا شیء تمثیلی همراه خود داشت (مثلاً میکائیل فرشته‌ی مقرب، شمشیر آتشی را دور سر می‌گرداند). شیاطین لباس‌های تخیل‌آفرینی داشتند، زیرا قرار بود شبیه پرنده‌گان شکاری، هیولاهایی با سر حیوانات، جانورانی فلس‌دار، دُم‌دار، شاخدار، یا چنگال‌دار باشند. بازیگران غالباً موظف به تأمین لباس خود بودند،

نویسنده: ۱۲۵ • صحنه‌ی نمایش
نویسنده: مسیح، آورد به سرانجام می‌دهد. لباس‌های
قرون وسطایی در این تصویر قابل توجه است

مگر آنکه لباس صحنه‌شان با لباس روزمره تفاوت می‌داشت. بنابراین، اسنادی که از سازمان‌های تولید نمایش به دست آمده تنها هزینه‌های مربوط به لباس‌های استثنایی، همچون لباس شیاطین یا آدمک‌ها، و وسایل صحنه را ضبط کرده‌اند. بازیگران بویژه هنگام ایفای نقش افراد متمول مخارج زیادی را متحمل می‌شدند. اجرای نقش‌های دوگانه مخارج را باز هم بیشتر می‌کرد، بخصوص در سده‌ی شانزدهم که لباس صحنه، حتی برای شخصیت‌هایی از طبقات فرودست، از پارچه‌های گرانبه‌تر تهیه می‌شد. گاه از توانگران شهر، حتی آنهایی که در نمایش شرکت نداشتند، خواسته می‌شد برای بازیگرانی که قادر به تأمین لباس خود نبودند لباس تهیه کنند، این امر در سال ۱۵۱۷ در شهر شالن - سور - مارن (۳۱) اتفاق افتاد. منابع دیگر تأمین لباس، روحانیان (که لباس خود را قرض یا اجاره می‌دادند)، اشخاصی که تهیه‌ی لباس را تعهد کرده بودند، یا افراد دیگر (کسانی که تهیه‌ی لباس و دکور نمایش را کثرات می‌کردند) بودند.

از آنجا که بازیگران موظف به تهیه‌ی لباس خود

بودند، نیاز به همفکری و هماهنگی داشتند. در لوسرن کارگردان شرح دقیقی از لباس مورد نظر را به بازیگرانش می‌داد. لذا منطقی است که فرض کنیم در نقاط دیگر نیز وضع به همین منوال بوده است. این تعهدات در مورد وسایل دیگر مورد نیاز بازیگر نیز صادق بود، مگر آنکه آن وسیله به راحتی قابل حصول نمی‌بود؛ وسایلی مثل عصا، گردنبند، طناب، و غیره. در این صورت از بازیگران نمایشهای دیگر، که آن وسیله را قبلاً تهیه کرده بودند به عاریه گرفته می‌شد. البته تهیه‌ی اشیاء غیرعادی و گرانبه‌ایم بر عهده‌ی تهیه‌کنندگان بود.

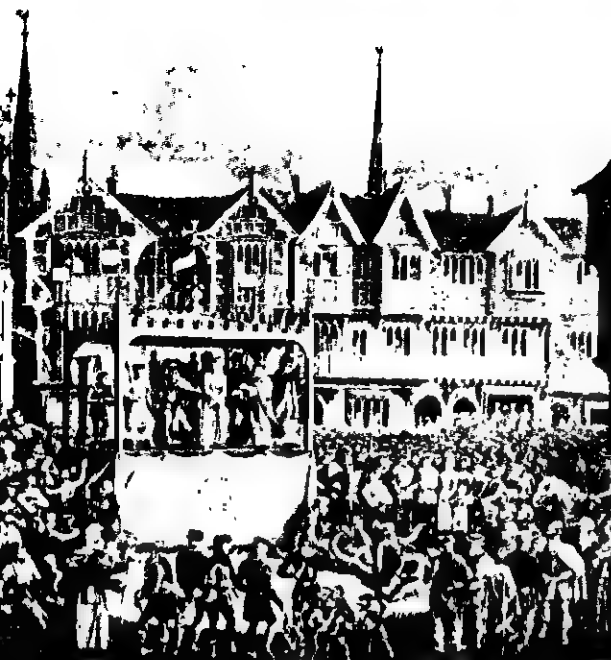
صحنه‌ی نمایش در اواخر قرون وسطی

صحنه‌هایی که نمایشهای بومی - مذهبی قرون وسطی در آنها اجرا می‌شد دو نوع بودند: صحنه‌های ثابت و صحنه‌های متحرک. صحنه‌های ثابت در سراسر اروپا رواج بیشتری داشتند، اما در انگلستان و اسپانیا صحنه‌های متحرک نیز به کار برده می‌شدند. از آنجا که اغلب نمایشنامه‌های به دست آمده از انگلستان قرون وسطی مربوط به مراسم کورپوس کریستی هستند، و در این مراسم از واگنهای سیار نمایشی استفاده می‌شد، از اینرو صحنه‌های تئاتری انگلستان در قرون وسطی را متحرک می‌شناسند. نظر سنتی بر آن است که هر نمایشی از يك «مجموعه» بر روی يك واگن، و در روزهای نمایش، به ترتیب در چند نقطه‌ی شهر اجرا می‌شد. اما نظریه‌ی فوق اخیراً از جانب محققان مورد

تردید قرار گرفته است. آنان معتقدند نمایشنامه‌ها در نقاط مختلف شهر اجرا نمی‌گردیدند، بلکه در مراسم کورپوس کریستی، که با راهپیمایی همراه بود، واگن نمایش نیز همراه راهپیمایی به حرکت درمی‌آمد، مثل ارابه‌ی کارناوالهای امروزی، و در حالی که واگن در شهر حرکت می‌کرد، در ایستگاههای مختلف، بازیگران چکیده‌ی نمایش را عرضه می‌کردند. این محققان همچنین معتقدند که کل نمایش تنها در يك نقطه اجرا می‌شد، و در مکان نهایی، خود واگن به جای «عمارت» (رجوع شود به فصل چهارم) به کار برده می‌شد. اگر این نظر صحیح باشد، در این صورت نمایشهای شمال انگلستان می‌باید شبیه نمایشهای بقیه‌ی قاره‌ی اروپا بوده باشند. نظر اخیر کاملاً پذیرفته شده نیست و ما در اکثر موارد از همان نظریه‌ی سنتی پیروی می‌کنیم.

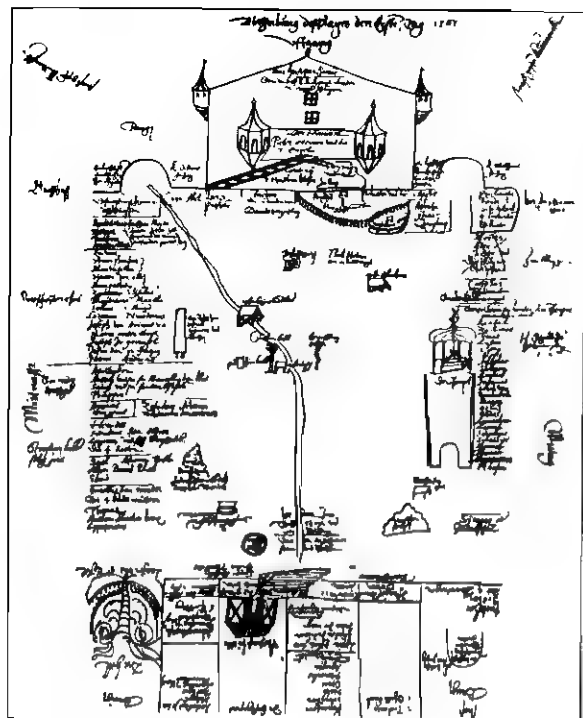
تردیدی نیست که در بعضی از شهرهای انگلیسی واگنهای نمایشی در مراسم کورپوس کریستی نقش داشته‌اند، اما از این واگنها شرح دقیقی به دست ما نرسیده است. غالب مباحثی که در زمان ما در این باره وجود دارد مبتنی بر گزارشی است که دیوید راجرز در کتاب خود به نام کتاب دعای روزانه، یا خاطرات پندی از شهر چستر^(۳۱) (دستنوشته‌ای متعلق به اواخر سده‌ی شانزدهم یا اوایل سده‌ی هفدهم) شرح داده است. راجرز می‌نویسد واگنهای نمایشی «داربستهای چوبی بزرگی بودند با دو اتاق در دو طبقه که بر روی يك گاری چهارچرخه سوار می‌شدند. طبقه‌ی پایین محل لباس‌کنی و پشت صحنه محسوب می‌شد، و طبقه‌ی بالا محل بازی بود» (یکی دیگر از نسخ موجود از این کتاب می‌نویسد که گاریها شش چرخ داشتند). شرح راجرز که از مدتها پیش پذیرفته شده بود،

تصویر ۱۳.۵. نارسازی يك نمایش سیار (از مجموعه‌های نمایشی)، در يك واگن نمایشی. برگرفته از رساله‌ای در باب نمایش سیار یا صناعت دراماتیک... در کاونتری... (۱۸۲۵)



تصویر ۱۴.۵. (ب) يك صحنه‌ی متحرک از بازیگران سیار در قرون وسطی و رنسانس.

امروز به دو دلیل اصلی مورد تردید قرار گرفته است. نخست آنکه، مسلم نیست راجرز خود اجرای نمایش در این واگنها را دیده باشد. دوم آنکه، واگنی که او شرح می‌دهد بسیار سنگین و کند می‌نماید. واگن مورد نظر او می‌بایست حداقل ۵ متر ارتفاع داشته باشد (با احتساب ارتفاع چرخها، فضای لباس‌کنی، و صحنه‌ی نمایش)، و چنین واگنی برای اینکه بتواند از خیابانها و کوچه‌ها عبور کند می‌بایست باریک باشد. اگر ارتفاع واگن به دو قسمت عمارت و محل بازی نیز تقسیم می‌شد، بازیگران ناچار می‌بودند در اتاقکی باریک که حدود ۳ متر ارتفاع داشت بازی کنند. حال اگر نمایشنامه‌ی «روز محشر» را که متعلق به «مجموعه‌ی نمایشی» چستر است در نظر



تصویر ۱۷.۵. بخشی از صحنه‌ی يك نمایش مذهب در ۱۵۸۳ در لوسرن که توسط زیواردی سی‌سات برای اولین بار اجرا شده است. در بالا می‌توان دید که به جهت به کار می‌رفت، و در پای آن باغ بهشت قرار داشت در پایین تصویر در هر دو طرف عمارت‌هایی مشاهده می‌شود که در کنار هر يك صوب آسمانی رنگین مربوط به آن عمارت ذکر شده است. در طرف چپ و راست محل دورج مشاهده می‌شود. کتابخانه‌ی ملی برگر، لوسرن

گاه به عنوان مکان نمایش به کار می‌رفت. رایجترین مکان برای صحنه میدانهای وسیع عمومی بود، چنانکه در فرانکفورت - ام - مین در سال ۱۳۵۰، و در مون در ۱۵۰۱، و در لوسرن در سال ۱۵۸۳ معمول بوده است. فاصله‌ی بین بازیگران و تماشاگران متفاوت بود. در آمفی تئاتر و تئاترهای مدور کورنوالی تماشاگران امکان دیدن صحنه را از چهار طرف داشتند. در لوسرن تماشاگران در سه طرف صحنه جمع می‌شدند، و در مون تماشاگران تنها قادر بودند صحنه را از روبرو و از يك طرف مشاهده کنند.

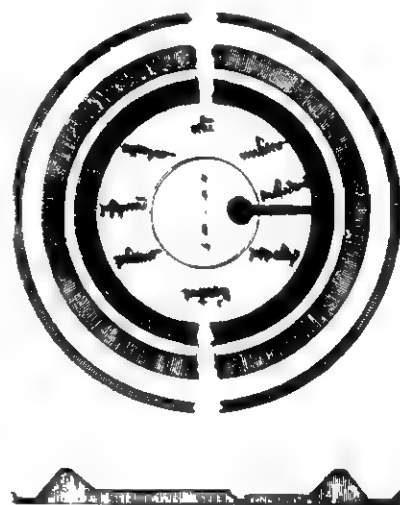
معمولترین صحنه سکوی مستطیل شکل درازی بود که در مقابل يك ساختمان یا ردیف خانه‌ها ساخته می‌شد، و گاه تا اواسط میدان ادامه می‌یافت. گاه نیز صحنه روی سکو نبود و عمارتها مستقیماً روی زمین قرار داده می‌شدند. اندازه‌ی صحنه‌ها نیز تنوع زیادی داشت.

در هر مکان نمایش در شهر يك سکو وجود داشت و واگن یا کاروس (۳) در کنار آن سکو قرار داده می‌شد و نمایش بر روی آن اجرا می‌گردید. دکور این نمایشها پیچیده بود، در نتیجه حدود سه تا چهار واگن برای هر نمایش به کار می‌رفت (در فصل هشتم، تئاتر اسپانیا به تفصیل بررسی شده است).

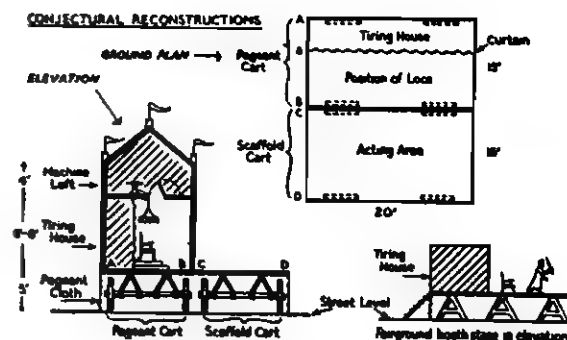
به طور کلی صحنه‌های ثابت در اروپا از واگنهای نمایشی معمولتر و اندازه‌ی آنها متنوع‌تر بودند. در بورگز ورم، آمفی تئاترهای رومن به کار می‌رفت. در کورنوال (۴) ترکیب نمایشی «صحنه‌های مدور کورنوالی» به دم شباهت داشت (این صحنه‌های مدور به قطر تقریبی ۴۲ متر بودند، که البته منحصرراً برای نمایش ساخته نمی‌شدند). گاه در گورستانهای مربوط به کلیسا نیز صحنه‌ای برپا می‌گردید. حیاط خانه‌های شخصی نیز (والنسن، سال ۱۵۴۷) یا دیرها (رومنز، سال ۱۵۰۹)

تصویر ۱۵.۵. بازسازی يك واگن نمایشی و بخشی از محل و شکل استقرار صحنه در نمایش. گنسی ارنست تئاترهای اولیه‌ی انگلیسی. از ویلیم جلد وول انتشارات دانشگاه کلمبا

تصویر ۱۶.۵. نقشه (در بالا) و مقطع (در پایین) يك صحنه‌ی گرد، در پراترولو (در انگلستان). این ساختمان که احتمالاً در سده‌ی نازدهم بنا شده، ممکن است برای اجراهای نمایشی ساخته شده باشد. طرح نقشه در سده‌ی هجدهم در کتاب صحنه‌های شکسپیری (۱۹۰۹) توسط آلرایت تهیه شده است

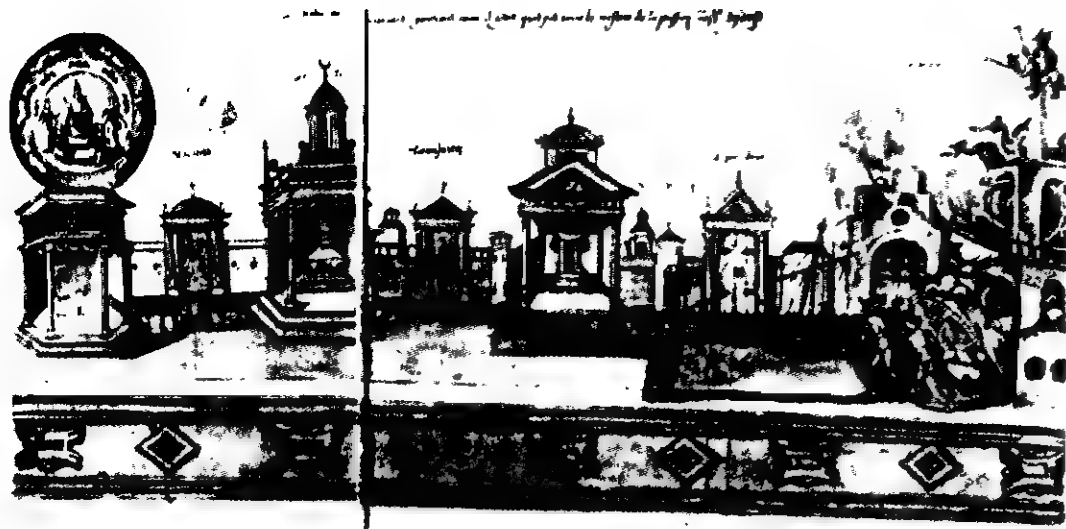


نمایشهای «همراه یا راهپیمایی» منحصر به انگلستان نبود، در بلژیک، هلند، و بویژه در اسپانیا نیز احتمالاً این مراسم معمول بوده است. ما نمی‌دانیم که واگنهای نمایشی نخستین بار در چه سالی در اسپانیا معمول شده‌اند، اما می‌دانیم که در سال ۱۵۵۵ این گونه نمایشها در اسپانیا رواج داشته‌اند. واگنها در اسپانیا بیشتر به طریقی که ویکهام ذکر می‌کند ساخته می‌شدند.



بگیریم، که صحنه‌های بهشت، زمین و دوزخ آن بیش از بیست شخصیت دارد، اجرای چنین نمایشی در آن واگنها غیرعملی می‌نماید. به این دلیل و دلایل دیگر، گلین - ویکهام در کتاب تئاترهای اولیه‌ی انگلیسی (۳) پیشنهاد می‌کند که واگنهای نمایشی اتاقهایی يك طبقه بودند که عمارت و «خارج صحنه» هر دو در آن قرار داشتند. به نظر ویکهام واگن تنها وظیفه داشت که پس‌زمینه‌ی صحنه و لباس‌کنی را تأمین کند و بازی در روی سکویی که واگن را به آن وصل می‌کردند اجرا می‌شد. از طرفی در شرح صحنه‌هایی که به دست آمده می‌دانیم که بازیگران گاه در سطح زمین و در خیابان بازی می‌کردند. به هر حال با آنکه نظریه‌ی ویکهام نیز قابل اثبات نیست، اما پذیرفتنی‌تر از گزارشهایی است که پیش از او وجود داشته است. اگر نمایشنامه‌ها تنها يك بار، آن هم در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شدند، چنانکه برخی از محققان اظهار می‌دارند، بازیگران قادر می‌بودند از يك سکوی وسیع استفاده کنند، و صحنه را در واگنی متحرك به پشت سکوی اصلی ضمیمه کنند.

واگنهای نمایشی لزوماً يك شکل و يك اندازه نبوده‌اند. از آنجا که هر صنفی همیشه يك نوع نمایش را اجرا می‌کرد، لذا واگنهای هر گروه مطابق نیازهای آن گروه ساخته می‌شد. در موارد نادری که يك واگن برای استفاده‌ی بیش از يك صنف به کار می‌رفت، در آن صورت صحنه‌های آن چند نمایش، احتمالاً به یکدیگر شبیه می‌شدند.



تصویر ۱۸۵ انورت کوسر از روی نقشه‌ی رسواری
سی‌سات مدلی ساخته، که مربوط به نمایش مصائب در
سال ۱۵۸۳ در لوسرن است (نقشه‌ی تصویر ۱۷۵)
موزه‌ی تاتر موسیج



تصویر ۱۹۵. صحنه‌ای از يك نمایش مصائب در والنسین که در سال ۱۵۴۷ اجرا شده است. عمارت بهشت در
سمت چپ و عمارت دوزخ (با دروازه‌ی جهنم) در طرف راست قابل توجه است. عمارتهایی که در بین این دو
مشاهده می‌شوند، هر روز به نسبت نیاز نمایشنامه تغییر می‌یافتند. برای اجرای این نمایش ۲۵ روز وقت لازم
بود. کتابخانه‌ی ملی پاریس.

عمارت در جلوی آن نوشته می‌شد.
دو عمارتی که در غالب نمایشها وجود داشت
بهشت و جهنم بود. بهشت به‌طور معمول در يك طرف
صحنه و جهنم در طرف دیگر صحنه قرار داده می‌شد.
عمارت‌های زمینی دیگر بین این دو قرار می‌گرفت، و این
امر نشانه‌ی طبیعت دوگانه‌ی انسان محسوب می‌شد، و
راههایی را نشان می‌داد که انسان می‌تواند برگزیند. از
آنجا که این دو جزء صحنه از مهمترین و پایدارترین
اجزاء محسوب می‌شدند، لذا شکل پیچیده و مفصلی
داشتند، زیرا لازم نبود هر روز تغییر کنند.
براساس منابع موجود، ساختن بهشت از
مشکلترین قطعات صحنه به‌شمار می‌رفت؛ زیرا بنا بود
این عمارت شگفتی تماشاگران را برانگیزد. اما کیفیت
ساخت این عمارتها در همان منابع ذکر نشده است. در
سده‌های پانزدهم و شانزدهم بهشت را معمولاً بر بالای
عمارت‌های دیگر می‌ساختند. به عنوان يك قاعده، عمارت
بهشت بایستی بر بالای يك «بهشت زمینی» (باغ عدن)

آن گاه در شکل عمارتها نیز تغییراتی داده می‌شد تا
مکانهای مختلفی را نشان دهند. لذا مشکل بتوان گفت
برای نشان دادن مکانهایی که در نمایشنامه‌های موجود
ذکر شده‌اند، چند عمارت به کار می‌رفته است. در متن
نمایشی که در سال ۱۵۸۳ در لوسرن اجرا شد، حدود ۷۰
مکان مختلف ذکر شده است، در حالی که هنگام اجرا
بیش از ۳۲ عمارت به کار نرفته بود.
پیچیدگیهای دکور يك نمایش روز به روز تغییر
می‌یافت. در اوایل سده‌ی پانزدهم در يك نمایش مصائب
مسیح، در آراس (۳۸)، تعداد عمارت‌های هریک از چهار
سیاحت (یا بخش) بین هشت تا ۱۵ عدد بود. در
نمایشنامه‌های دیگر برای هر سیاحت احتمالاً تا بیش از
بیست عمارت مورد نیاز بود. با آنکه هویت هر عمارت
برای تماشاگران کاملاً معلوم بود، اما به این بسنده
نمی‌شد. کارگردان معمولاً در آغاز سیاحت به صحنه
می‌آمد و (همراه اطلاعات دیگری که می‌داد) عمارت و
معنای آن را بازگو می‌کرد. گاه نیز معنا و هویت هر

عمارتی ارتباط داشته باشد، و اندازه‌ی این مکان
برحسب نیاز صحنه افزایش می‌یافت. این قرارداد بدون
توجه به نوع صحنه همیشه رعایت می‌شد.
اکثر واکنشهای نمایشی تنها يك عمارت و گاه تا سه
عمارت را نیز همراه خود می‌کشیدند. اگر چه امکانات
دکور هر واکن محدود بود، اما کل «مجموعه‌ی نمایشی»
به وسایل متنوع بسیاری نیاز داشت، و غالباً در
«مجموعه‌ها» بیش از ۱۰۰ عمارت به کار برده می‌شد.
(هر عمارت در حقیقت پس‌زمینه‌ی يك صحنه می‌شد.)
صحنه‌های ثابت برای تماشاگران مسلماً جذابتر از
صحنه‌های متحرک بود، زیرا در صحنه‌های ثابت همه‌ی
صحنه‌های نمایش قبلاً چیده می‌شد و منظره‌ای
تماشایی‌تر داشت. به هر حال این رسم به تدریج توسط
دیگران تعدیل یافت. بسیاری از نمایشنامه‌ها به علت
وسعت زیاد، به وسیله‌ی تنفسها (آنتراکتها)ی مختلفی که
هر کدام از يك تا ۲۴ ساعت طول می‌کشید به قسمتهای
مختلف یا سیاحت‌ها (۳۸) تقسیم می‌شدند. در این فواصل
تنفس، عمارتها به نسبت نیاز تعویض می‌شدند؛ علاوه بر

در سال ۱۵۱۶ در اوتون سکویی به درازای ۶۰ متر
ساخته شده بود، و در رومنز در ۱۵۰۹ صحنه حدود ۳۶
متر درازا و ۱۸ متر پهنا داشت. در لوسرن مکان بازی
شکل مشخصی نداشت و حدود ۳۸ متر درازا، و بین ۲۴
تا ۱۸ متر پهنا داشت.
علاوه بر صحنه‌های خارجی گاه سکوهایی در
داخل ساختمانها نیز به کار گرفته می‌شد. مثلاً کنفره‌ری
دولا پاسیون (۴۶) در پاریس بیش از صدسال در بیمارستان
ترینیتی نمایش اجرا کرد و صحنه‌ی آن تنها حدود ۱۳ متر
درازا داشت.

صحنه‌پردازی

همچون ساختمان کلیسا، فضای نمایش از دو عنصر
اصلی تشکیل می‌شد: عمارت، و صحن (پلاته) (۳۷)؛ و مثل
درامهای عبادی، ترکیب مکان صحنه چنان بود که با

به منظور ساختن عمارتها استخدام می‌شدند، یا هنرمندان ماهری که عمارتها را رنگ و نقاشی می‌کردند و پرده‌های نقاشی و آدمک می‌ساختند، رهبری و نظارت می‌کرد. افراد دیگری نیز در کارهای فنی و تهیه و تولید افکتهای مخصوص در نمایشها شرکت فعال داشتند، که ما از کار آنها اطلاع زیادی نداریم.

افکتهای مخصوص

بسیاری از نمایشهایی که قصد واقعه‌گرایی داشتند، از افکتهای مخصوص استفاده می‌کردند و در سده‌ی



صویر ۲۱.۵. (۵۱) یک وسیله مکانیکی برای پرواز شخصیه. و صعود و نزول فرستگان در این صحنه فرشته‌ای در مقابل حضرت مریم از آسمان به زسر می‌آید. طرح از برویلچی، سده‌ی نهم

بیفکند. عمارتهایی که مکانهایی زمینی را نشان می‌دادند ساده‌تر در نظر گرفته می‌شدند، هرچند که زرق و برق آنها به نیازهای نمایش بستگی داشت. بسیاری از عمارتها پرده داشتند تا در صورت لزوم صحنه‌ی داخل آن غایب یا ظاهر گردد. اندازه و شکل این عمارتها با یکدیگر تفاوت داشت؛ بعضی شش گوش و برخی گرد یا مستطیل شکل بودند؛ برخی نیز حدود یک متر بالاتر از سطح صحنه قرار داده می‌شدند. این عمارتها اغلب با تخت‌خوابها، میزها، نیمکتها، محرابها، یا سربرهایی تزئین می‌شدند، و گاه، چنانکه در سال ۱۵۰۱ در مون ساخته شد، به صورت مجللی تزئین می‌یافتند. وسایل زینتی این‌گونه صحنه‌ها را از خانه‌ی توانگران یا کلیساها قرض می‌گرفتند.

گاه در انتهای صحنه یک پرده، که آسمان را القا می‌کرد (گاه با خورشید، ماه، و ستارگان) آویخته می‌شد. از پرده‌هایی که نقش ابر بر آنها نقاشی شده بود برای پنهان کردن وسایل پرواز شخصیتها و ابزار افکتهای مخصوص استفاده می‌شد. صحنه قابی نداشت و به سادگی از مکانی به مکان دیگر تبدیل می‌شد، و برای تغییر مکان کافی بود بازیگران جا عوض کنند. صحنه‌های قرون وسطایی با گردآوردن بهشت، زمین، و جهنم تجسم نمادین همه‌ی کیهان بودند.

هرچند افراد زیادی برای رنگ‌آمیزی و دکور سازی دست اندر کار بوده‌اند، اما درباره‌ی کار این‌گونه افراد مدارک بسیار معدودی به دست ما رسیده است. گاه از شهر دیگری مدیر هنری استخدام می‌شد، چنانکه در ۱۵۰۱ در مون پیش آمد. در سال ۱۵۰۹ در رومنز حدود چهارماه و نیم پیش از اجرای نمایش نجارها مشغول به کار بودند. در لوسرن کارگردان نمایش کار کسانی را که



درست به همان‌گونه که بهشت در طبقه‌ی بالای صحنه ساخته می‌شد، قسمتهایی از جهنم در زیر سطح زمین قرار می‌گرفت. گاه جهنم به گونه‌ی شهری با استحکامات زیاد تجسم می‌یافت، بویژه در نمایشهایی که حضرت مسیح برای بازکردن دروازه‌های دوزخ بر آن یورش می‌برد تا ارواح زندانی را آزاد سازد. در بعضی نمایشها دوزخ به چهار قسمت تقسیم می‌شد: اعراف پیامبران انجیلی و دیگران، که برطبق آموزه‌ی قرون وسطایی باید در آنجا چشم به‌راه می‌ماندند تا زمانی که نیروی حیات بخش مسیح آنان را برهاند؛ اعراف اطفال؛ برزخ؛ و چاه ویل که معمولاً در زیرزمین ساخته می‌شد. دروازه‌ی دوزخ گاه به‌صورت یک هیولا («دهان دوزخ») ساخته می‌شد تا به نظر برسد که دوزخیان را می‌بلعد. آتش، دود، سرو صدا، و فریاد دوزخیان از دهان دوزخ به گوش می‌رسید، و شیطان از داخل آن با یک حمله‌ی ناگهانی گناهکاران را می‌ربود تا به لعنت‌گاه ابدی

ساخته می‌شد، یا بر بالای اتاقی که در سطح زمین قرار داشت. اندازه‌ی بهشت احتمالاً بزرگ بود، زیرا معمولاً اشخاص زیادی را در خود جای می‌داد: در سال ۱۴۷۴ در روان، خدا به همراه صلح، شفقت، عدالت، حقیقت، و سلسله مراتب نه گانه‌ی فرشتگان ظاهر شد. گاه بهشت را کروی شکل می‌ساختند و همه‌ی حجم آن را با نور درخشان و غیرمستقیمی توسط مشعل و شمع، نورپردازی می‌کردند، تا نشان دهند که نوری طلایی‌رنگ از بهشت ساطع است. هر از گاهی در بهشت گشوده و بسته می‌شد و فرشتگان با وسایل مکانیکی میان فضای بهشت و جهنم به «پرواز» درمی‌آمدند. البته این‌گونه صحنه‌ها در نمایشهای کوچکتر توسط پله، یا پله‌های نامرئی، انجام می‌گرفت، ولی نکته‌ی قابل توجه این است که شکل ظاهری بهشت می‌بایست تا حد امکان دلپذیر و شگفت‌انگیز می‌بود.

دوزخ، اما، تا حد ممکن رعب‌آور ساخته می‌شد، و

صویر ۲۰.۵. (۵۰) یک صحنه نمایشی از دهان دوزخ. و فرشتگان در این صحنه فرشته‌ای در مقابل حضرت مریم از آسمان به زسر می‌آید. طرح از برویلچی، سده‌ی نهم

بازنزدیم و شانزدهم این نوع استفاده‌ها رو به افزایش نهاد.

ساختن فکت مخصوص در قرون وسطی عموماً منحصر به «پرواز» شخصیتها بود. اکثر صحنه‌های ثابت را در کنار دیواری می‌ساختند و بر بالای بام آن دیوار چرخ چاه و قرقره‌های بالاکش نصب می‌کردند، و این دستگاهها را توسط پارچه‌هایی با نقش آسمان و ابر پنهان می‌ساختند. در پشت عمارت بهشت نیز دستگاههایی نصب می‌شد. با استفاده از این ابزارها، فرشتگان بین زمین و آسمان پرواز می‌کردند. لوسیفر^{۱۱} مسیح را تا بام معبد بالا می‌کشید (ارتفاعی حدود ۱۲ متر)؛ ارواحی که از اعراف آزاد می‌شدند به صورت شناور تا دروازه‌ی بهشت بر بالای صحنه پرواز می‌کردند؛ شیاطین و هیولاهایی که از دهانشان شعله بیرون می‌زد، از بالای صحنه به زمین فرو می‌افتادند. گاه شخصیتها در لباس ابر در فضای صحنه بالا و پایین می‌رفتند.

دستگاههای افکت دیگری نیز وجود داشت که از زیرزمین صحنه هدایت می‌شدند. وجود درهای مخفی در صحنه به بازیگران امکان می‌داد تا ناگهان ظاهر یا غایب گردند، و تعویض بازیگران زنده با آدمکها، برای صحنه‌های خشونت‌بار، با مهارت انجام می‌گرفت. در صحنه‌های معجزه، همچون باریدن نان، و غذا دادن به جمعیتهای عظیم، بسته‌های غذا از زیرزمین صحنه بیرون می‌زد و صحنه را پر می‌کرد. وسایل مکانیکی مخفی در صحنه موجب پژمرده شدن درخت انجیری می‌شد که مسیح نفرینش کرده بود، و چشمه‌های آب با یک حرکت معجزه‌نمون از زمین می‌جوشید.

آب در بسیاری از نمایشها اهمیت بسزایی داشت. یکی از نمونه‌های قابل توجه، نمایش طوفان نوح بر

صحنه بود. برای این صحنه در سال ۱۵۰۱ در مون، حدود پنج دقیقه باران مداوم بر صحنه بارید، که این کار توسط شبکه‌های شرابی که پر از آب شده، و در سقف صحنه‌ی مجاور جاسازی شده بودند انجام گرفت. صحنه‌های دیگر از جمله راه رفتن مسیح بر سطح آب دریا و پر شدن تور ماهیگیری حواریون از ماهی، از جمله افکنهای مخصوص قرون وسطایی بودند.

در صحنه‌های نادر شکنجه و اعدام از آدمکها به جای انسان استفاده می‌شد. در نمایش بارنابی^{۱۲}، صحنه‌ی سوزاندن او توسط آدمکی انجام شد که پر از امعاء و احشای حیوانات شده بود، تا بوی واقعی سوختن گوشت به مشام برسد. در نمایش دیگری که سن پل را در صحنه سر می‌بریدند، یک سر بریده سه بار بر زمین می‌افتاد، بار اول از آن شیر جاری می‌شد، بار دوم خون، و بار سوم از سر بریده آب بر زمین صحنه می‌ریخت.

در نمایشهای قرون وسطایی از حیوانات استفاده‌های زیادی می‌شد. گاه خود حیوانات در صحنه به صورت واقعی ظاهر می‌گردیدند، و گاه بازیگرانی در لباس حیوان بر صحنه می‌آمدند، یا از حیوانات ساختگی استفاده می‌شد. شیرها در مقابل سن دنی^{۱۳} یا بیرها در مقابل سن اندرو^{۱۴} تعظیم می‌کردند. در یک نمایش بیرهایی از زیرزمین بیرون جسته و حواریون را تعقیب کردند، اما ناگهان تبدیل به گوسفند شدند. در صحنه‌ی باغ عدن ماری ظاهر شد تا حوا را وسوسه کند. در نمایشهای دیگر ازدهاها، گرگها، و جانوران وحشی عجیب و غریب ظاهر می‌شدند. صحنه‌های تبدیل و مسخ رواج فراوانی داشت: همراهان موسی تبدیل به مار، همسر لوط بدل به ستون نمک، و آب بدل به شراب می‌گردید.

موسیقی

در غالب نمایشهای قرون وسطایی از موسیقی استفاده می‌شد. موسیقی گاه تا آماده شدن بازیگران نیز نواخته می‌شد. در طول نمایش یک گروه همسرا از فرشتگان (شامل پسران همسرای کلیسا، که معمولاً در مقابل عمارت بهشت دیده می‌شدند) سرودهای مذهبی می‌خواندند. فرشتگان برای اعلام پیامهای خدا با شیپور موسیقی شاد می‌نواختند، و در فواصل تغییر صحنه نیز ساز می‌زدند یا آواز دسته جمعی می‌خواندند. در غالب نمایشها تعدادی آواز غیر مذهبی و محبوب مردم توسط بازیگران، و آوازهای مذهبی توسط گروه همسرایان خوانده می‌شد. نام و محتوای آوازاها به ندرت در متن نمایشنامه‌ها ذکر شده است، اما می‌دانیم که آواز توسط بازیگران منفرد و پسران همسرای کلیسا و نواختن ساز توسط نوازندگان حرفه‌ای اجرا می‌شده است. در چلمزفورد^{۱۵} در سال ۱۵۶۲ حداقل ۴۰ خنیاگر، و در لوسرن در سال ۱۵۷۱ حدود ۱۵۶ خنیاگر استخدام شده بودند. نوازندگان همچنین هنگام تنفس نغمه‌های مشهور روز را می‌نواختند، و شبها پس از پایان نمایش نیز برنامه اجرا می‌کردند.

از نور نیز به عنوان افکت مخصوص استفاده می‌شد. نور به صورت هاله‌ای خدا، مسیح، و قدیسان را در بر می‌گرفت. این عمل به وسیله‌ی انعکاس نور مشعل از طریق سطحی براق و صیقل یافته و گاه زرین، انجام می‌گرفت. تغییر روز به شب بوسیله‌ی عوض کردن پارچه‌ی نقاشی شده‌ای که نقش خورشید داشت با پارچه‌ای که نقش ماه و ستارگان را داشت انجام می‌گرفت. در معدودی از نمایشنامه‌ها بناهایی آتش می‌گرفتند. برای چنین افکنهایی، بناهای حصیری یا چوبی را با پارچه‌های مشتعلی که بر آنها می‌انداختند آتش می‌زدند.

بسیاری از افکنهای مخصوص نیاز به مهارت و نبوغ داشت، لذا عجیب نیست اگر در سده‌ی شانزدهم به افراد فنی و هنرمندان نیاز وافر بوده است. در ۱۵۰۱ در مون دو کارگردان «مخفی» (اصطلاحی برای سازنده‌ی افکت مخصوص) از شهر چانی^{۱۶} دعوت کردند؛ و در سده‌ی شانزدهم، برای مصیبت‌نامه‌ای در وینا، هشت هنرمند فنی استخدام شدند. این افراد دستیاران متعددی داشتند که در انجام کارها به آنها کمک می‌کردند؛ در مون تنها برای صحنه‌ی جهنم، هفده کارگر فنی استخدام شده بودند.

در طول سده‌ی شانزدهم، کارگردان فنی (یا مخفی) نسبت به کارگردان اصلی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داشت. کارگردان فنی علائم خاصی را برای لحظه‌های ویژه تعیین و برنامه‌ریزی می‌کرد، همان گونه که کارگردان اصلی برای خود برنامه‌ی کار ویژه‌ای تدوین می‌کرد. عملاً موفقیت نهایی یک نمایش بستگی به مهارت کارگردان فنی داشت.

تماشاگران و تالارهای نمایش

در بسیاری از شهرها نمایش سالانه وجود نداشت، حتی جاهایی که «مجموعه‌های نمایشی» جای خود را باز کرده بودند، گاه بین ۲ تا ۱۰ سال یکبار نمایشی اجرا می‌شد.

درآمد حاصله را بین اعضای خود تقسیم می‌کرد. البته شهرداریها نیز گاه ورودیه‌ای جهت تأمین مخارج نمایش دریافت می‌کردند. تعداد تماشاگران را بجز مواردی که ورودیه‌ای دریافت می‌شد نمی‌توان دانست. اگر تصاویر به دست آمده از نمایشهای قرون وسطایی اصیل و واقع‌گرا باشند، بایستی تعداد تماشاگران زیاد بوده باشد. در ۱۴۹۰ در ریمز^(۳۱)، ۵۶۱۶ نفر ورودیه پرداخته بودند؛ در ۱۵۰۹ در رومنز، ۴۷۸۰ نفر در روز اول، ۴۴۲۰ نفر در روز دوم، و ۴۹۴۷ نفر در روز سوم نمایش را تماشا کرده بودند.

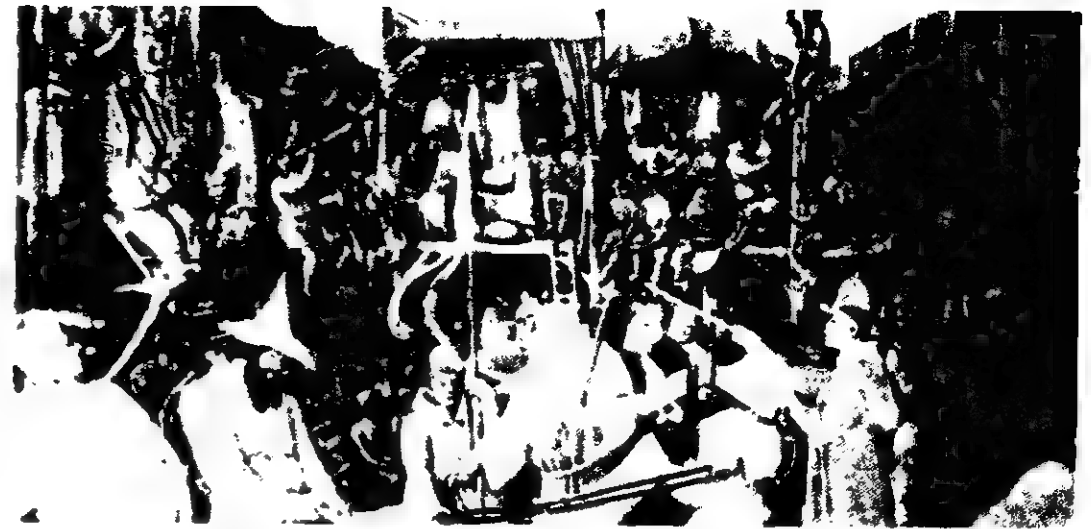
ساعت اجرای نمایش نیز متغیر بود. گاه نمایش از ساعت ۷ صبح آغاز می‌شد و تا ۶ بعدازظهر طول می‌کشید. گاهی يك سلسله نمایش در چندین بعدازظهر اجرا می‌گردید؛ و در مواردی اجرای يك نمایش ۲۴ ساعت بدون وقفه ادامه می‌یافت. تماشاگران غالباً برای گرفتن جا از ۴ صبح می‌آمدند، زیرا ذخیره کردن جا معمول نبود مگر برای اشخاص رسمی، روحانیان، و میهمانان عالیقدر. گاه از ورود کودکان خردسال و زنان حامله به جایگاهها جلوگیری به عمل می‌آمد. اطراف محل نمایش به وسیله‌ی کانال آب، یا نرده، یا توسط نگهبانان مرزبندی می‌شد تا نگذارند تماشاگران بیش از حد به محوطه‌ی نمایش نزدیک شوند. برای محافظت صحنه و وسایل دکور شها نگهبانانی گمارده می‌شدند.

برای ما روشن است که در سده‌ی شانزدهم تهیه‌کنندگان نمایشها آموخته بودند که با عوامل و مشکلات بشمار چگونه روبرو شوند. آنان از نظر فنی به سطحی عالی و از نظر نحوه‌ی اجرا و سازمان دادن نمایشهای عظیم به استادی رسیده بودند.

کنترات می‌کردند، پول دریافت می‌کردند. این احتمال نیز وجود دارد که مزایده‌کاران موفق، اطراف محل نمایش را نرده‌کشی کرده و پول دریافت کرده باشند. همچنین اشخاص مهم نمایش را از پنجره‌هایی مشرف بر صحنه، اشخاص محترم از جایگاههای موقتی ویژه، و افراد طبقات پایین ایستاده تماشا می‌کردند. این جزئیات همه براساس حدس و گمان است، زیرا سند مستقیمی درباره‌ی جایگاه تماشاگران در مراسم نمایشی انگلیس وجود ندارد.

هنگامی که نمایش در صحنه‌ی ثابت اجرا می‌شد، لازم بود تماشاگران را در يك جا گرد آورند. در ساختمانهایی همچون آمفی تئاترهای رومی و جایگاه مدور کورنوالی جایگاه تماشاگران مشخص بود؛ اما در قرون وسطی که نمایش در حیاط خانه‌ها، یا کلیساها، و یا در میدان شهرها اجرا می‌شد، لازم بود برای هر اجرا جایگاهی موقتی ساخته شود. در برخی موارد تسهیلات به گونه‌ای بود که بعدها در تئاترهای حرفه‌ای به کار رفت. مثلاً در ۱۵۰۹ در رومنز جایگاه ایستاده‌ای نزدیک صحنه ساخته شد، و پشت سر آن داربستی برای نشستن، و پشت سر آن نیز ۲۴ جایگاه ویژه تعبیه گردید. در ۱۵۶۰ در وین جایگاههایی را برای همه‌ی نمایشها اجاره می‌دادند. در لوسیرن، داربستهایی برای نشستن در سه جانب صحنه ساخته می‌شد، و صاحبان خانه‌های اطراف محل نمایش، اطافها و بامهای خود را به تماشاگران اجاره می‌دادند.

در بسیاری از نمایشهایی که توسط شهرداری برپا می‌گردید ورودیه دریافت نمی‌شد. از طرفی، بعضی از نمایشها را صرفاً برای پول در آوردن اجرا می‌کردند. در ۱۵۴۷ در والنسین، سازمانی که نمایش را ترتیب می‌داد،



تصویر ۲۲.۵. (۵) صحنه‌ی يك نمایش قرون وسطایی. نورادگان و بازیگران بر گردگرد داربسی در مكان نمایش، و تماشاگران در پایین ایستاده‌اند

تمهیداتی که برای جایگاه تماشاگران چیده می‌شد متنوع بود. در انگلستان در مکانهایی که واگنهای نمایشی وجود داشت، دیدگاههای ویژه‌ای برای تماشاگران در نظر گرفته می‌شد. در یورک ۱۲ تا ۱۵، و در پورلی^(۳۲) ۶ دیدگاه ساخته شده بود. در غالب شهرها نمایش چندین روز طول می‌کشید. در چستر سه روز برای این کار اختصاص یافته بود، و در یورک يك روز، و جشنواره در ساعت ۴/۳۰ صبح آغاز می‌شد. لازم به تذکر است که برخی از محققان بر این نظرند که این دیدگاههای مختلف تنها برای راهپیماییهای کورپوس کریستی ساخته می‌شدند و نمایشها فقط در يك نقطه اجرا می‌شدند. اگر این گفته حقیقت داشته باشد، تدارک این نمایشها نیز می‌بایست مانند صحنه‌های ثابت بوده باشد. احتمالاً تماشای نمایشها رایگان بود، زیرا تنها سند مبتنی بر دریافت پول، یکبار و آن هم در ۱۴۷۷ در لی‌سستر^(۳۳) ضبط شده است. به هر حال گفته شده که در یورک احتمالاً کسانی که نظارت بر محل نمایش را

تعدادی از نمایشهای عظیم فقط یکبار اجرا شده و تکرار نگردیده‌اند. در سالی که قرار بود نمایش اجرا بشود تدارکات نمایش ماهها به طول می‌انجامید، و روز نمایش تعطیل اعلام می‌شد.

پیش از اجرای نمایشها، اقدامات چندی برای تبلیغ نمایش به عمل می‌آمد. مثلاً به شهرهای مجاور دعوتنامه‌هایی ارسال می‌گردید، بر دروازه‌های شهر دیوارکوبهایی (پوستر) نصب می‌شد، و چند روز پیش از آغاز نمایش يك راهپیمایی توسط بازیگران با لباس صحنه در اطراف شهر برپا می‌شد. در روز نمایش يك دسته‌ی منادی در شهر اسب می‌رانند، شیپور می‌نواختند، و مردم را به دیدن نمایش دعوت می‌کردند. تماشاگران از طبقات گوناگون، افراد محلی، و شهرهای همسایه بودند.

در بعضی شهرها کار کردن در روز نمایش ممنوع بود، و برای حفاظت خانه‌ها و مغازه‌های شهر از دزدی، نگهبانان ویژه‌ای گمارده می‌شدند.



تصویر ۲۳.۵. (۵) يك نمايش فارس در صحنه‌ی متحرك (سده‌ی سائزدهم) در این صحنه سوهر سفر کرده ناگهان بارگشته، و همسر خود را با کشیپ دهکده غافلگیر می‌کند. نقاشی از پیه‌تر بالث

شکلهای دراماتیک غیر مذهبی

در کنار تئاترهای مذهبی، تئاتر غیرمذهبی‌ی کوچکی نیز وجود داشت که به سرعت رشد می‌کرد. این نوع تئاتر خاستگاههای گوناگونی داشت. میمها و انواع سرگرمیهای متنوع، داستانها و آوازهای خنیاگران^(۵۰)، و آیینهای شرك آمیز. همه‌ی زمینه‌های فوق‌الذکر در سراسر اروپا رواج داشته‌اند، اما تا سده‌ی سیزدهم، یعنی تا زمانی که نمایشهای مذهبی به خارج از کلیسا، و به هوای آزاد نیامدند، این سرگرمیها در خفا به زندگی خود ادامه دادند.

قدیمیترین درام غیرمذهبی از قرون وسطی نمایشنامه‌ی گرین وود^(۵۱) است که آن را آدام دولاهال^(۵۲)، اهل آراس (فرانسه)، در سال ۱۲۷۶/۷۷ نوشته است. این نمایشنامه ترکیبی است از صحنه‌های ساتیری درباره‌ی مردم آراس، که با عناصر فولکلوریک محلی، افسانه‌ها، و وقایع فوق طبیعی ادغام شده است. عناصر فولکلوریک در نمایشنامه‌های دیگر آدام از جمله نمایشنامه‌ی رابین و ماریان^(۵۳) (حدود ۱۲۸۳) بیشتر به چشم می‌خورد. این نمایشنامه قصه‌ای روستایی است درباره‌ی دلدادگی‌ی يك دختر چوپان به يك نجیب‌زاده، و

نمایش فارس در قرون وسطی

اگر نمایشهای مذهبی درباره‌ی پیروزی فضیلت در نظام ابدی جهان هستند، فارسها وضیعت انسان ناکامل را در نظام اجتماعی نمایش می‌دهند. خیانت در زندگی زناشویی، نزاع، نیرنگ، دورویی و سایر ضعفهای انسانی، موضوعات اصلی این نمایشها به شمار می‌روند. معمولاً قهرمان این داستانها انسانی زیرک



تصویر ۲۵.۵. خنیاگران سماتر چنانکه در کتاب سماتر متعلق به سده‌ی سائزدهم مجسم شده است از کتاب افسانه‌های از ادبیات المانی چند اول. ۱۸۸۷. بوسه وگت و کوچ

تصویر ۲۴.۵. می‌یرناتلین و همسر بر. کده‌داری روی خوب، از نسخه‌ای از کتابی که در سال ۱۴۹۰ به چاپ رسیده است.

است، حتی اگر گناهکار باشد؛ سزای انسان ساده‌لوح ناکامی است، زیرا احق و زودباور است. در این نمایشها احساسات نقشی ندارند.

نمایشهای فارس در سده‌ی سیزدهم پیدا شدند. قدیمیترین آنها، که به زبان فلاندري^(۵۴) نوشته شده است، پرسک و مرد کور^(۵۵) نام دارد، و نشان می‌دهد که چگونه پرسکی دغل، مرد کوری را با حق بازی می‌فریبد، سپس او را کتک می‌زند و دارایش را می‌دزد. حالت آزاردهنده‌ای که مشخصه‌ی فارس است در این اثر به



کمال خود رسیده است.

اکثر فارسهای موجود متعلق به فرانسه و آلمان هستند، و غالب آنها از نظر لحن و شکل به یکدیگر شباهت دارند. این نمایشها طبق معمول کوتاهند (حدود چند صد سطر) و به نثر نوشته شده‌اند. فارسها بر اعمال جنسی و گناه تأکید زیادی می‌گذارند. تعداد شخصیتها محدود و فاقد پیچیدگی است و حرکت نمایشی در آنها به سادگی و سرعت توسعه می‌یابد.

غالب فارسهای موجود فرانسوی لطیفه‌هایی دراماتیزه (نمایشی) شده‌اند، و تنها يك نمایش فارس به نام پی‌یر پاته لین^(۵۶) (حدود ۱۴۷۰) به دست آمده که آن را شاهکاری کوچک خوانده‌اند. این فارس درباره‌ی تاجری است که به وسیله‌ی تکه‌ای پارچه فریب يك قاضی را می‌خورد، و قاضی نیز به نوبه‌ی خود از چوپانی ظاهراً نادان فریب می‌خورد. قاضی در دادگاه از بیگانه‌ی جوین دفاع می‌کند، در حالی که چوپان واقعاً دزدی کرده بود. این نمایشنامه چندان مورد توجه قرار گرفت که تا سال ۱۶۰۰ حدود سی بار تجدید چاپ شد.

دو نوع فارس به نام سوتی^(۵۷) و موعظه‌های مفرح^(۵۸) در فرانسه محبوبیت زیادی داشتند. چون کلیسا عید احمقها را دوست نمی‌داشت این دو نوع نمایش را به وجود آورد. از آن پس بسیاری از داستانها و



تصویر ۱۰۲۶۵. مجموعه‌ی رتبه‌های دربار و درون قرون وسطی. نقشه و حرکات شخصیت‌ها در صحنه

صحنه‌های عید احمقها که در سده‌ی پانزدهم توسط اصناف یا شرکتها تهیه می‌شدند، و به «انجمن دلخوشها»^(۵۱۸) معروف بودند، حذف شد. در بعضی نقاط این جشنها بر عهده‌ی باسوش^(۵۱۹)‌ها یا انجمن وکلای مدافع گذارده شده بود، و اجرای این مراسم جزء وظایف صنفی آنان به شمار می‌رفت. روزگاری نیز «جشنواره‌ی احمقها» توسط گروههای دانشجویی برپا می‌شد؛ بعدها روز اجرای این مراسم از کریسمس به ماردی گرا^(۵۲۰)، روزهای اول ماه مه، یا ماههای تابستان منتقل شد. با آنکه نمایشها شکلهای گوناگونی به خود می‌گرفتند، اما شاخص‌ترین نمایشهای دراماتیک همان سوتی و موعظه‌های مفرح بودند. موعظه‌های مفرح از يك سلسله خطابه‌های مضحك تشكيل می‌شد، و سوتی يك نمایش فارس بود که همه‌ی شخصیت‌های آن را افراد ابله تشكيل می‌دادند. سوتی غالباً جنبه‌های کمرنگ سیاسی، اجتماعی، یا ساتیرهای مذهبی پیدا می‌کرد. اشخاص این نمایش لباسهای سنتسی رنسگارنگ و مضحك

می‌پوشیدند، و سربوشی با گوش خریا تاج خروس بر سر می‌نهادند. در پاریس، سوتی توسط دو گروه به شهرت رسید: یکی وکلای دربار^(۵۲۱)، دیگری بچه‌های بی‌غم^(۵۲۲). پی‌یر گرینگوار^(۵۲۳) (۱۴۷۵- حدود ۱۵۳۹) معروفترین و محبوبترین سوتی‌ها را نوشته که از آن میان شاهزاده‌ی احمقها (۱۵۱۲) از همه معروف‌تر است. این سوتی منازعه‌ی بین لویی دوازدهم و پاپ جولیوس دوم است. به نظر می‌رسد که فارس در آلمان از دل جشنواره‌های روستایی پدیدار گشته باشد، به ویژه در شب زنده‌داریهایی که در عید لنت^(۵۲۴) برپا می‌شد (فارسهای اولیه‌ی آلمانی عموماً «شرویتاید»^(۵۲۵) نامید می‌شدند). چنین فارسهایی در جنوب آلمان، اتریش، سوئیس، و هلند نوشته می‌شدند، اما اغلب نمایشنامه‌های به دست آمده متعلق به نورمبرگ هستند، که در جشنهای کارآموزی (یا شمیبارت لوفن^(۵۲۶)) در کارناوالهای قبل از عید لنت اجرا می‌شدند. در حدود سالهای ۱۴۵۰ این جشنهای مفرح، که مرکز گردهم‌آیهای پرشور و مجللی

بودند، بخشی از زندگی مردم نورمبرگ محسوب می‌شدند. در این جشنها، کارآموزان نمایشنامه‌های کوتاهی را که نیاز چندانی به صحنه نداشت و در همه جا قابل اجرا بود به دفعات اجرا می‌کردند. دو تن از نویسندگان اولیه‌ی شرویتاید، هانس روزنپلات^(۵۲۸) و هانتس فولتس^(۵۲۹) هستند. معروفترین نویسنده‌ی این نمایشنامه‌ها هانس ساش^(۵۳۰) (۱۴۹۴-۱۵۷۶) نام دارد.

شفیل هانس ساش کفاشی بود، اما آواز هم می‌خواند. آواز تك خوانی هنری بود که توسط اصناف آلمانی ابداع شده بود. ساش به عنوان خواننده سفرهای زیادی کرد، و درباره‌ی شعر و درام کشورهای دیگر اطلاعات فراوانی به دست آورد. او را مؤلف ۱۹۸ اثر دراماتیک می‌شناسند که وی از میان آنها ۶۴ نمایش را برای شرویتاید تنظیم کرده است. کارهای دیگر دراماتیک او بجز این ۶۴ نمایشنامه اهمیت چندانی ندارند، و شهرت امروزی او به خاطر فارسهای اوست، و بهترین فارس او دانشمند سرگردان و جن‌گیر^(۵۳۱) نام دارد. در این فارس دانشجویی يك استاد محقق را متقاعد می‌کند که قادر است شیطان را احضار کند. برای این کار دانشجو از کشیشی سوء استفاده می‌کند، زیرا کشیش مزبور با همسر استاد رابطه‌ی نامشروع دارد، و دانشجو با تهدید او را وادار به ایفای نقش شیطان می‌کند؛ کشیش و زن زناکار هر قدر به او پول می‌دهند تا از این کار صرف نظر کند دانشجو رضایت نمی‌دهد.

ساش همچنین با خارج کردن نمایشها از شمبارت لوفن (نمایشهای کارآموزی) کیفیت آنها را نیز بالا برد. وی در هفته‌ی بین عید شب دوازدهم^(۵۳۲) و عید لنت دو نمایش با استفاده از بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌کرد. آثار او نقطه‌ی اوج درام غیرمذهبی در آلمان محسوب

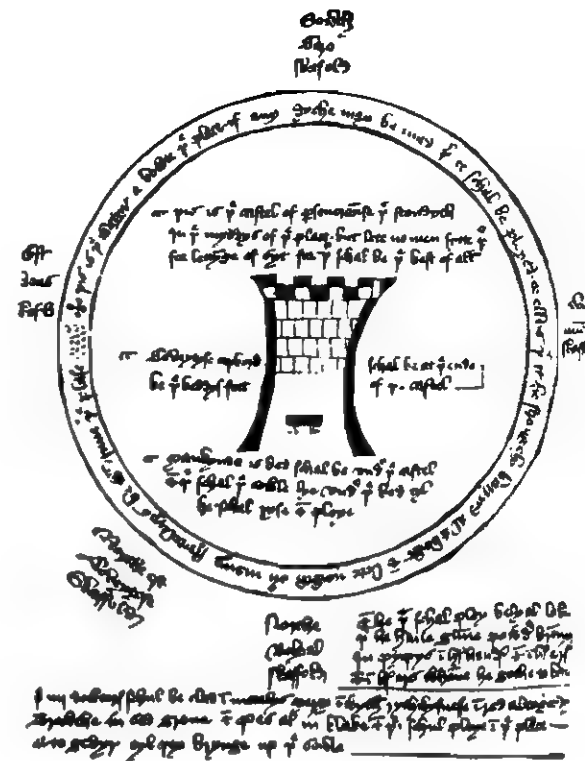
می‌شوند، و اگر جنگهای مذهبی - سیاسی مانع نمی‌شدند، پایه‌گذار يك سنت نیرومند ملی می‌گردیدند. در انگلستان، فارسها ابتدا از دل نمایشهای مذهبی پدیدار شدند. مثلاً، دومین نمایش چوپانان^(۵۳۳) از «مجموعه‌ی نمایشی»ی ویک فیلد، يك فارس کاملاً پیشرفته در میان نمایشهای تولد مسیح به شمار است. اما به عنوان آثار مستقل نمایشی، فارس تا سده‌ی شانزدهم در انگلستان مطرح نشد. معروفترین نمایشنامه‌ی این دوره یوهان، یوهن^(۵۳۴) (حدود ۱۵۳۳) نویسنده‌ی جان هیوود^(۵۳۵) (حدود ۱۴۹۷ - حدود ۱۵۸۰) است. این نمایشنامه داستان شوهر بی‌عرضه‌ای را بازگو می‌کند که زنش فاسق دارد. صاحبخانه‌ی این زن و شوهر که کشیش است آن دو را از خانه‌اش بیرون می‌راند تا ببیند در جای دیگر چه دسته گلی به آب خواهند داد.

در همه‌ی کشورهای اروپایی قراردادهای صحنه برای فارس با قراردادهای نمایشنامه‌های مذهبی تفاوت مهمی ندارند. شاید تنها تفاوت این باشد که فارسها به بیش از دو عمارت نیاز ندارند و از افکتهای مخصوص نیز استفاده نمی‌کنند.

نمایش اخلاقی

نمایش اخلاقی^(۵۳۶)، نمایشی غیرمذهبی، و نزدیکترین شکل نمایشی به «مجموعه»های انگلیسی در قرون وسطی است. این درامهای آموزشی نخستین بار در سده‌ی چهاردهم به عنوان نمایشهای مذهبی به وجود آمدند، اما به تدریج غیرمذهبی شدند و مرحله‌ی گذاری

تصویر ۲۷.۵. نقشه‌ی عمارتها و فضای باز برای نمایشنامه‌ی کاخ محافظ در مرکز صحنه برج انسان قرار دارد. بر دایره‌ی اطراف این نقشه شرح زیر نوشته شده: «اینجا بر گرد صحنه آب ریخته شود. اگر مقدور بود خندق بکشد، در غیر این صورت نرده محکمی بر گرد صحنه بکشید.» در بیرون دایره محل پنج عمارت تعیین شده است.



از درامهای مذهبی به نمایشهای حرفه‌ای گردیدند. نمایشهای اخلاقی از چند منبع اصلی سرچشمه می‌گیرند: اول، دعا‌های «پاترنوستر» (۷۷) که شامل هفت استدعا است و هر يك به هفت فضیلت اصلی و هفت گناه کبیره مربوطند، و چهارچوب تضادی دائمی بین خیر و شر را، که می‌کوشد بر روح انسان مسلط شود، بنا می‌کنند. دوم، موعظه‌های غیر کلیسایی که آموزشهای انجیل را با مسائل روزمره تطبیق می‌دهند، و همان مفهوم هفت فضیلت را از کارهای روزانه‌ی مردم انتظار دارند. سوم، ادبیات مذهبی و غیر مذهبی که تمثیلهای شناخته شده را به کار می‌گیرند. یکی از مؤثرترین آثار ادبی قرون وسطی داستان عاشقانه گل سرخ (۷۸) نام دارد، که در سده‌ی سیزدهم نوشته شده است. این اثر، داستان عاشقانه‌ای است شامل شخصیت‌های تمثیلی معروفی همچون افترا، خطر، و خوشامد. چهارم، خود مسیحیت که به طور

روزافزونی به مرگ و زندگی پس از مرگ توجه نشان می‌داد و مدام مردم را به «اندیشیدن درباره‌ی آخرت» فرا می‌خواند. در هنرهای بصری، نقاشی‌ی سر مردگان، اسکلنتها، و عناصر مشابه آنها رواج بسیاری یافت؛ در درامها، این تصورات به صورت «رقص مرگ» مجسم شدند، که در آن، مرگ نمایندگان همه‌ی قشرها و حرفه‌ها، از پاپ گرفته تا پایینترین قشرهای روستایی را، که تنها امیدشان رستگاری بود، فرا می‌خواند. نزدیکترین سلف نمایشهای اخلاقی شاید نمایشهای پاترنوستر باشند که در انگلستان در یورک، لینکلن، و بورلی و جاهای دیگر اجرا می‌شدند، هر چند پاترنوستر حتی مدت‌ها پس از پیدایی و تحول نمایشهای اخلاقی هنوز اجرا می‌گردید. بسیاری از نمایشهای پاترنوستر توسط شهرداریها و اصناف تجاری تحت همان شرایط «مجموعه»‌های مذهبی بر پا می‌شدند. در سال



تصویر ۲۸.۵ و ۲۹.۵. صحنه‌هایی از دست‌نوشته‌ی يك نمایشنامه‌ی اخلاقی.

۱۴۶۹، در بورلی هشت واگن نمایشی وجود داشت که هفت تای آنها در برنامه‌ی خود نمایشهایی در باب هفت گناه کبیره داشتند. متأسفانه هیچ‌یک از نمایشنامه‌های پاترنوستر باقی نمانده است، لذا رابطه‌ی دقیق آنها را با نمایشهای اخلاقی نمی‌توان با قطعیت بیان کرد. نمایشهای اخلاقی به عنوان يك شکل نمایشی مستقل، در سالهای بین ۱۴۰۰ و ۱۵۵۰ شکوفا شدند. اگرچه نمونه‌های این نمایش از نقاط مختلف به دست آمده، اما می‌توان گفت که این نوع نمایشها اساساً

پدیده‌ای انگلیسی و فرانسوی بوده‌اند. قدیمیترین نمایشنامه‌های اخلاقی‌ی به دست آمده، پاره‌ای از نمایشنامه‌ی بهار زندگی (۱۷۱) (حدود ۱۴۰۰) است که در آن «سلطان زندگی» چنان مغرور است که از هیچ کس و هیچ چیز تمکین نمی‌کند. تردیدی نیست که در قسمتهای مفقود شده، تحقیر و توبه‌ی وی گنجانیده شده بود.

از نظر اجرای صحنه‌ای، یکی از جالبترین نمایشنامه‌های اخلاقی کاخ محافظ (۱۸۰) (حدود ۱۴۲۵) نام دارد که رشد انسان از تولد تا مرگ را به نمایش می‌گذارد، و روح او را در محکمی عدل الهی نشان می‌دهد. این نمایشنامه طولانی است (بیش از ۳۶۰۰ سطر) و ۳۶ شخصیت در آن نقش دارند. دست‌نوشته‌ی موجود از این نمایشنامه اطلاعاتی نیز درباره‌ی اجرای آن به دست می‌دهد. در يك پیش‌درآمد، دو منادی موضوع نمایش را می‌گویند و اعلام می‌کنند که نمایش در ساعت ۹ صبح، يك هفته پس از این اعلامیه در «گرین» (۱۸۱) «یا اتاق سبز» اجرا خواهد شد. نمای کلی‌ی صحنه و نحوه‌ی اجرا نیز در این دست‌نوشته ذکر شده است. نموداری نیز در مورد نحوه‌ی اجرا و قرار مدارهای نمایش همراه آن آمده است. این نمودار محل دایره شکلی را نشان می‌دهد که در محیط آن پنج عمارت قرار دارد؛ و قصر انسان در مرکز آن قرار داده شده است. در مورد دایره یادداشتی به این مضمون وجود دارد: «بر گرد صحنه آب ریخته می‌شود، اگر مقدور بود خندقی حفر کنید، در غیر این صورت نرده‌ی محکمی بر گرد صحنه بکشید.» محققان گمان می‌کنند که منظور از دیوارکشی، جلوگیری از ورود اشخاصی است که بلیط نخریده‌اند. در نتیجه می‌توان دریافت که نمایش توسط بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌شده است. اگرچه اخیراً گفته شده که نرده‌کشی و

There begynneth a treatyse how þe
fader of heuen sendeth berthe to so-
mon euery creature to come and
gyue a counte of theyr lyues in
this woelde and is in maner
of a mozaill playe.



همه مثل همه
۱۵۳۰

از طریق اشخاص تمثیلی، و توسط تضادهای رایج در نمایشهای اخلاقی تصویر می‌شوند. گفته می‌شود آثار دراماتیک بیل گام مهمی به سوی درام جدی و غیرمذهبی و نیز به سوی نمایشنامه‌های تاریخی انگلیسی برداشته است.

با رشد اختلافهای مذهبی در شمال اروپا، نمایشنامه‌هایی برای ارائه‌ی عقاید نظری نوشته شدند. نخستین انگیزش بزرگ این حرکت در سال ۱۵۰۹ با انتشار آثار هروس ویتا^{۸۵}، راهب‌ی سده‌ی دهم میلادی پدیدار شد. این شخص را ما به تازگی شناخته‌ایم. وی درامهایی به سبک ترنس می‌نوشت، اما داستانهایش درباره‌ی «عصمت دوشیزگان مسیحی» بود. آثار وی نفوذ

مثل نمایشنامه‌ی شکوه و عظمت^{۸۶} (حدود ۱۵۱۶) نوشته‌ی جان اسکلتون^{۸۷} که چگونگی زندگی سلطانی را وصف می‌کند؛ یا نمایشنامه‌ی در مزمت سورچرانی^{۸۸} (۱۵۰۷) نوشته‌ی نیکولای دولاشه‌نی^{۸۹} که تماشاگران را از پرخوری منع می‌کند، و درباره‌ی سلامتی جسم و روح است. در نمایشنامه‌های دیگر، اخلاق به عنوان سلاحی در مقابل اختلافهای مذهبی به کار می‌رود. سلاحی که در سده‌ی شانزدهم اروپا را زیر و رو کرد. شاید بهترین آنها نمایشنامه‌ی شاه جان^{۹۰} (۱۵۳۸) نوشته‌ی جان بیل^{۹۱} (۱۴۹۵-۱۵۶۳) باشد که در آن فرمانروای انگلیسی در مقابل نیروهای مناقق پاپ می‌ایستد. در این نمایشنامه شخصیتها و حوادث تاریخی

بوگرتن^{۹۲} (یکی از درباریان لویی دوازدهم) نوشته که در سال ۱۴۷۶ در تاراسکون^{۹۳} به روی صحنه آمده است. در این نمایشنامه تعداد زیادی صحنه‌های مستقل، و هزاران چهره‌ی تمثیلی وجود دارد تا نشان دهد مرد باتقوی در مقابل هوای نفسانی مقاومت می‌ورزد، و مرد دنیا دار به همه‌ی وسوسه‌ها تن می‌دهد. این نمایش آن قدر طولانی است که اجرای آن چندین روز طول کشیده است.

نمایش انسان گناهکار^{۹۴} برخلاف روال نمایشنامه‌های اخلاقی فرانسوی، درباره‌ی چهره‌ی منفردی است، و داستان نسبتاً ساده‌ای دارد، و در ۱۴۹۴ در تور اجرا شده است. این نمایشنامه نشان می‌دهد که وسوسه‌هایی در کمین انسان نشسته‌اند، و طبیعت انسان گرایش به تسلیم شدن به این وسوسه‌ها را دارد. از این نمایش شخص گناهکار می‌آموزد که خوشبختی در اطاعت از خداوند است تا روح او را به بهشت بفرستد، و تن او را در زمین نگه دارد تا در آنجا پیوست.

شاید بتوان گفت که مثل همه کس^{۹۵} (حدود ۱۵۰۰) بهترین نمایشنامه‌ی اخلاقی شناخته شده باشد که يك نمایشنامه‌ی انگلیسی است، و بیش از هر نمایشنامه‌ی تمثیلی دیگری نمونه‌ی نوع خود است. قهرمان نمایش محکوم به مرگ می‌شود، از مرگ فرار می‌کند، و سرانجام به ضرورت تن می‌دهد. وی در جستجوی همسفری است، و همراهان او از جمله خویشتاوندان، اموال، و دوستان او را همراهی نمی‌کنند؛ سرانجام تنها اعمال نیک است که او را تا دم گور همراهی می‌کند.

در سده‌ی شانزدهم، نمایشهای اخلاقی تغییرات دیگری یافتند. گاه تنها به مسائل غیرمذهبی می‌پرداختند،

کانال‌کشی بدین منظور بوده تا قصر انسان محدود گردد، و کانال یا نرده عنصری مربوط به صحنه است، و نه برای مهار کردن تماشاگران. نظر اخیر ظاهراً با توجه به نمودار صحنه و حرکت دراماتیک نمایشنامه به دست آمده است.

نمایشنامه‌ی نوع بشر^{۹۶} (حدود ۱۴۷۰) که تنها قسمتی از آن به دست ما رسیده است، احتمالاً يك نمایش جدی بود که بعدها میان پرده‌های کمیک و تعدادی رقص و آواز بدان افزوده شد. در این شکل نهایی، گاه اجرای نمایش قطع می‌شد تا بازیگران بتوانند از تماشاگران پول جمع کنند. این نمایشنامه تنها ۶ شخصیت دارد، و از صحنه پرداززی پیچیده و وسایل صحنه در آن خبری نیست. نمایشنامه‌ی نوع بشر نشان می‌دهد که چگونه نمایشهای اخلاقی خود را با نیازهای نمایشگران حرفه‌ای منطبق می‌کردند، و چگونه نمایشهایی که اساساً آموزشی بودند، به تدریج قادر شدند تماشاگران را جلب و جذب نمایند.

از طرفی در فرانسه، نمایشهای اخلاقی چه از نظر طول نمایش و چه از نظر نوع اجرا ظاهراً رابطه‌ی نزدیک خود را با «مجموعه»های نمایشی بومی - مذهبی حفظ کردند. آدم ارشاد شده، آدم گمراه^{۹۷} در ۱۴۳۹ در رن اجرا شد. این نمایشنامه حدود ۸۰۰۰ سطر است (حدود سه برابر نمایشنامه‌های شکسپیر) و ۶۰ بازیگر دارد، و صحنه‌های آن کاملاً مجلل است، و چنانکه از نام آن برمی‌آید، تضاد رفتار اشخاص خوب و اشخاص بد را نشان می‌دهد. در پایان پر زرق و برق این نمایشنامه، آدم خوب توسط فرشتگان به جانب بهشت برده می‌شود، و آدم بد تسلیم دوزخ می‌گردد.

تضاد مشابهی در نمایشنامه‌ی مرد باتقوی و مرد دنیا دار^{۹۸} نیز مشاهده می‌شود. این نمایش را سیمون

قاطعی بر جریان درام نویسی سده‌ی شانزدهم داشته است و بهترین نمونه‌ی آنها مجموعه‌ای به نام نمایشنامه‌های کرنلیوس شنئوس^(۱۶) است، و تحت عنوان ترنس مسیحی یا کمدهای مقدس^(۱۷) (۱۵۹۲) منتشر شده است.

در سده‌ی شانزدهم درام نویسهای شمال اروپا به دو دسته تقسیم شدند: یک دسته پروتستانها و دسته‌ی دیگر کاتولیکها. در میان درام نویسهای پروتستان شاید گنافوس^(۱۸) از همه با اهمیت‌تر باشد. نمایشنامه‌ی آگولاستوس^(۱۹) وی که درباره‌ی پسری ولخرج است، انگیزه‌ی به وجود آمدن آثار زیادی در زمینه‌ی بازگشت کسانی شد که از جاده‌ی تقوی منحرف شده بودند. بسیاری از نمایشنامه‌های پروتستانها، کاتولیک‌گرایی را نهی کرده‌اند و نیرومندترین آنها نمایشنامه‌ی پاماکوس^(۲۰) (۱۵۳۸) نوشته‌ی توماس نوچرگوس^(۲۱) است، که درباره‌ی مبارزات علیه ضد مسیحیان در طول هزار سال است. این نمایشنامه از لوتر^(۲۲) به عنوان هدف اصلی نیروهای ضد مسیحی تجلیل می‌کند، و این نیروها در شخصیت اسقف پاماکوس متجلی می‌شوند.

تغییرات دیگری که در نمایشنامه‌های اخلاقی به وجود آمد مربوط به زمانی است که موضوعات کلاسیک، چنانکه در یونان و روم معمول بود، معرفی شدند و صرفاً جهت آموزش نوشته می‌شدند. این امر موجب احیای آثاری آموزشی و اطلاعاتی گردید که در درجه‌ی اول با مسائل فلسفی سروکار داشتند. بهترین نمونه‌ی این گونه آثار نمایشنامه‌ی طبیعت (حدود ۱۵۰۰) نوشته‌ی هنری مدوال^(۲۳) و نمایشنامه‌ی عناصر اربعه (حدود ۱۵۱۸) نوشته‌ی جان راستل^(۲۴) است.

در اوایل سده‌ی شانزدهم نمایشنامه‌های اخلاقی

بسیار متنوع گردیدند، و طی این سده از صافیهای گوناگونی گذر کردند. قدیمی‌ترین این نوع نمایشنامه‌ها را در آثاری همچون تأخیر جایز نیست^(۲۵) (۱۵۷۶) از جورج واپول^(۲۶) و همه چیز به خاطر پول^(۲۷) (۱۵۷۸) نوشته‌ی ت. لوپتون^(۲۸) می‌توان یافت، که تا مدتها پس از پیدایش شکلهای جدید تئاتری، و تا زمان شکسپیر رواج داشتند. با آنکه نمایشنامه‌های اخلاقی در طول سده‌ی شانزدهم به طور روزافزونی غیرمذهبی می‌شدند، مع‌الوصف تفاوت زیادی با نمایشنامه‌های «میان پرده» نداشتند.

نمایشنامه‌های اخلاقی در آغاز احتمالاً توسط بازیگران غیر حرفه‌ای اجرا می‌شدند، اما به تدریج، و بویژه در انگلستان، بازیگران حرفه‌ای جای آنها را گرفتند. قراردادهای نمایشی نمایشنامه‌های مذهبی در صحنه‌پردازی اعمال می‌شد، و با ورود حرفه‌ایها تعداد بازیگران و عوامل صحنه‌ای (دکور) رو به کاهش نهاد. تأکیده‌های تمثیلی شخصیت‌هایی چون شفقت، خویشاوندی، و اعمال نیک توسط لباس نمایانده می‌شد که این نوع تجرید در «مجموعه‌های نمایشی» به ندرت دیده می‌شود. لباس شخصیت‌های تمثیلی غالباً تخیلی بود، مثلاً روی لباس شهرت، چشم و گوش و زبان نقاشی می‌شد و روی لباس خودبین پوشیده از پرهای رنگارنگ بود، و لباس ثروت یا سکه و نقره تزیین می‌شد. در نمایشنامه‌هایی که دو قطب متضاد مطرح می‌شدند، هر طرف قرارداد تمثیلی ویژه‌ی خود را داشت، و لباسی مطابق آن می‌پوشید. مثلاً تقوی در مقابل گناه کبیره قرار داشت؛ برای شخصیت‌های تمثیلی همچون متعلق در مقابل بیگناه، بازیگران لباسهای روحانیان از دو مسلک متفاوت را در بر می‌کردند.

نمایشنامه‌های اخلاقی برای رسیدن به درام مستقل تئاتری، به تدریج تحول یافتند و از شخصیتها و حوادث انجیلی دور شدند، و به مردم عادی کوچه و بازار نزدیک گردیدند. سرانجام در ادامه‌ی سده‌ی شانزدهم به نمایشنامه‌های غیرمذهبی‌ی بزرگی راه بردند.

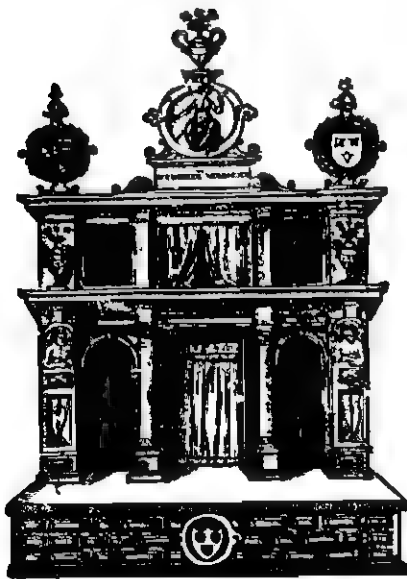
نمایشهای مجلسی (انجمنهای ادبی)

نمایشنامه‌هایی که در انجمنهای ادبی^(۲۹) در سرزمینهای پست شمال غربی اروپا^(۳۰) اجرا می‌شدند با نمایشهای اخلاقی رابطه‌ی نزدیکی دارند. این انجمنها که در سده‌ی چهاردهم پایه‌گذاری شدند به شعر و شاعری، موسیقی، و درام توجه داشتند. در سده‌ی شانزدهم عملاً هر شهری در هلند حداقل یک انجمن ادبی و شهر چنت پنج انجمن ادبی داشت.

در سال ۱۴۱۳ میان این انجمنها مسابقاتی برگزار می‌شد؛ و این مسابقات بویژه در ۱۴۹۳ تا ۱۵۷۰ محبوبیت بسیاری یافتند. مسابقه به این ترتیب بود که در آغاز سؤالی طرح می‌شد و انجمنهای مختلف، هر یک برای این سؤال پاسخی فراهم می‌کردند، و این پاسخ می‌بایست به شکل درامی تمثیلی باشد. از آنجا که در سرزمینهای پست درام مذهبی رونقی نداشت، این نمایشنامه‌ها در ممالك مذکور در حکم تئاتر بودند.

هر چند بعضی از این نمایشنامه‌ها در مکانهای سر بسته اجرا می‌شدند، اما غالباً در مکانهای باز بر صحنه می‌آمدند. همین سنت است که نقش بسیار ارزنده‌ای در ایجاد تئاترهای عمومی عصر الیزابت ایفا

کرد. در پشت يك سكوی وسیع، يك نمای (فاساد) ثابت مستقر می‌شد. در سطح صحنه معمولاً سه ورودی قرار داشت که به وسیله‌ی پرده‌ای بسته می‌شدند و با کنار زدن پرده، صحنه‌ی پشت آنها به عنوان صحنه‌ی داخلی به کار می‌رفت. در طبقه‌ی دوم نیز درهای مشابهی وجود داشت، و در طبقه‌ی سوم يك تخت یا سریر قرار داده می‌شد تا شخصیتی که جشن به افتخار او ترتیب داده شده بود (به عنوان نمونه‌ی عقل، بانوی فصیح، یا بانوی باکره) در آن بنشیند. در پایان مسابقه، این شخصیت به سطح صحنه پرواز داده می‌شد تا حازه‌ها را اعط کند.



تصویر ۳۱.۵. يك صحنه‌ی نمایشهای مجلسی در آنت ورپ، ۱۵۶۱. این صحنه یکی از مظاهر تئاتر عمومی در عصر الیزابت شایسته شده است. برگرفته از کتاب درام انگلیسی در عصر شکسپیر نوشته‌ی ویلهلم کریزنآک، ۱۹۱۶.

تدارك این گونه نمایشها به تدریج مفصل تر شد به طوری که در سال ۱۵۶۱ در آنت ورپ^(۱۱۱۱)، اجرای آنها یکماه تمام به طول انجامید. ۱۹ انجمنی که در مسابقه شرکت کرده بودند، با يك راهپیمایی باشکوه که در آن ۲۳ ارابه‌ی پیروزی و ۱۹۷ واگن نمایشی شرکت داشتند وارد شهر شدند. معمولاً این نمایشها در يك دوره‌ی ۱۵ روزه اجرا می‌شدند و شهرداری مبلغ هنگفتی، حدود صد هزار گیلدر^(۱۱۱۲)، بودجه برای آنها در نظر می‌گرفت. این مبلغ علاوه بر سهمی بود که انجمنهای شرکت‌کننده در مسابقه می‌پرداختند.

تا سده‌ی شانزدهم انجمنهای ادبی غالباً در نمایشهای خود پیامهای فقهی می‌دادند. اما در سال ۱۵۱۶ با اوج گرفتن نهضت پروتستانها، اسپانیا نیز سرزمینهای پست شمال غربی اروپا را تحت حمایت خود قرار داد. بنابراین برای نظارت بر محتوای نمایشنامه‌های انجمنهای ادبی در سال ۱۵۳۹ فرمانی صادر شد که بر طبق آن کلیه‌ی نمایشنامه‌ها می‌بایست از جانب مقامات کلیسای کاتولیک تصویب می‌شدند، نتیجه آن شد که درام‌نویسان برای احتراز از این نظارت به طور روزافزونی به موضوعات غیرمذهبی روی آوردند. پس از ۱۶۲۵، در پی رواج یافتن تئاتر حرفه‌ای، انجمنها از رونق افتادند.

میان پرده‌ها

میان پرده^(۱۱۱۳) (اینترلود) اصطلاح غیر دقیق است، زیرا این اصطلاح تقریباً به تمام نمایشنامه‌هایی که در قرون

وسطی ارائه می‌شدند اطلاق می‌گردید. امروزه این اصطلاح در مورد نمایشنامه‌هایی به کار می‌رود که ابتدا در مکانهای سر بسته و به عنوان بخشی از سرگرمی حکام، نجیب‌زادگان، و با تاجران ثروتمند ارائه می‌شدند. لذا این نام احتمالاً مربوط به نمایشهایی است که در فاصله‌ی نمایشهای دیگر در ضیافت‌های درباری عرضه می‌شدند. میان پرده اشکال گوناگونی داشت: مذهبی، اخلاقی، فارس، و تاریخی؛ و غالباً با رقص و آواز همراه بود. از آنجا که میان‌پرده در تالارهای پر جمعیت و شلوغ ضیافتها برپا می‌شد، معمولاً شخصیت‌های معدود و صحنه‌آرایی محدودی داشت.

ظهور میان پرده نیز همچون نمایشهای اخلاقی با رواج بازیگران حرفه‌ای همزمان است. از سده‌ی یازدهم به بعد، اکثر نمایش دهندگان حرفه‌ای را با عنوان عمومی «خنیاگران»^(۱۱۱۴) می‌شناختند، و از محبوبیت آنان در میان نجیب‌زادگان و روحانیان در سراسر اروپا گزارشهای متعددی وجود دارد. در طول سده‌ی چهاردهم، هنگامی که بازرگانان ثروتمند هم چشمی با نجیب‌زادگان را آغاز کردند، تقاضای نمایشهای سرگرم کننده فزونی گرفت، و خنیاگران در شهرهای بزرگتر اقامت دائمی گزیدند. در ۱۳۵۰ بسیاری از نجیب‌زادگان خود صاحب شرکتهای نمایشی بودند. در سده‌ی سیزدهم کوششهایی به عمل آمد تا خنیاگران بر طبق تخصصی که داشتند طبقه بندی شوند، اما تا پایان سده‌ی پانزدهم بازیگری هنوز به عنوان فعالیت متمایز از خنیاگری شناخته نمی‌شد، و خنیاگری خود از آن به بعد یکلی يك سرگرمی موزیکال محسوب گردید.

هنگامی که بازیگران از گذران زندگی خود، در وابستگی به يك خانواده‌ی نجیب‌زاده مطمئن شدند،

گروههای نمایشی بسیاری به عنوان خادمان شاهان یا لردهای بزرگ تشکیل شدند. در انگلستان ریچارد سوم (سلطنت ۱۴۸۳-۱۴۸۵) و هنری هفتم (سلطنت ۱۴۸۵-۱۵۰۹) هر کدام يك گروه نمایشی داشتند. در سال ۱۵۰۰ گروههای مشابهی به وجود آمدند و هنگامی که ارباب به وجودشان نیازی نداشت، اجازه داشتند تحت نام ولینعت خود سفرهای نمایشی بکنند. هنگام سفر نمایشی، این گروهها باید اعتبارنامه‌ی خود را به شهرداران شهرها تقدیم می‌کردند، و يك بار هم نمایش را در مقابل شهردار و اعضای انجمن شهر اجرا می‌کردند، و در صورت تصویب می‌توانستند در ازای دریافت پول در تالار عمومی و قهوه‌خانه‌ها یا در «گرین» (اتاق سبز) نمایش بدهند. بازیگران حرفه‌ای به رغم اهمیتی که به دست آورده بودند، در مقابل اجراکنندگان غیرحرفه‌ای ارزش کمتری داشتند، تا اینکه درام مذهبی، و به تبع آن بازیگری غیر حرفه‌ای، در طول نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم از رونق افتاد.

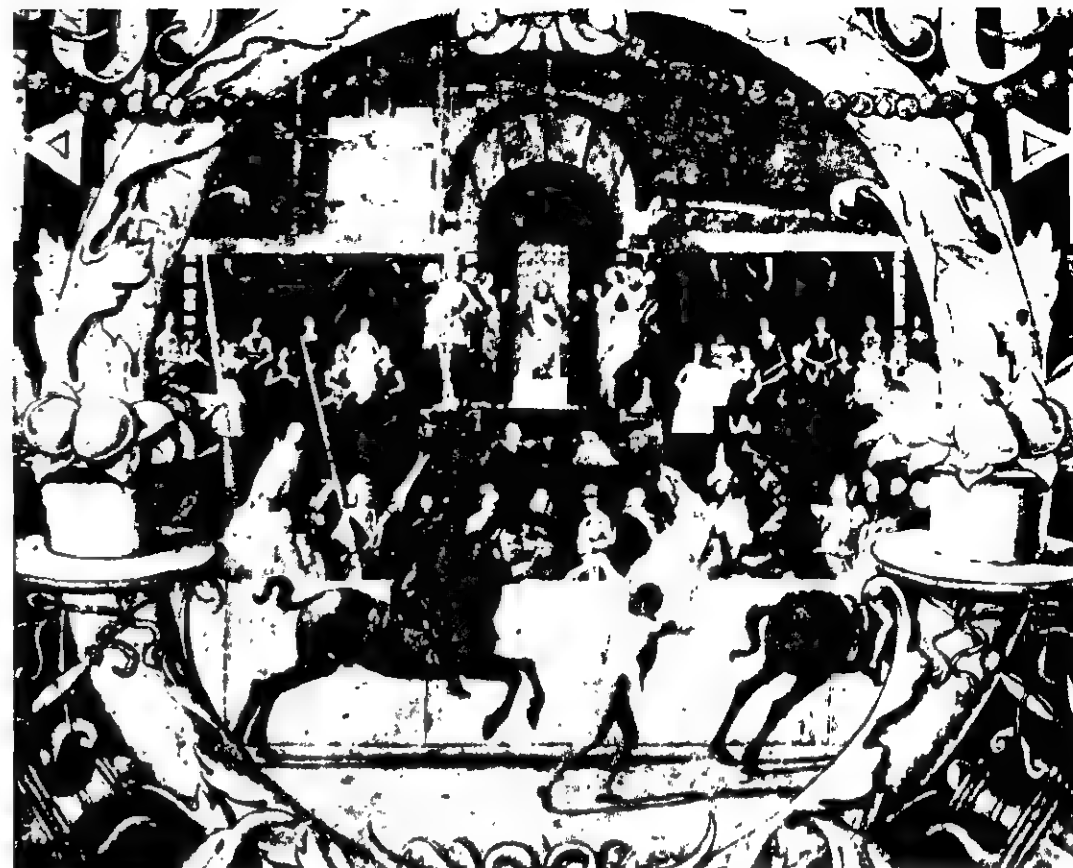
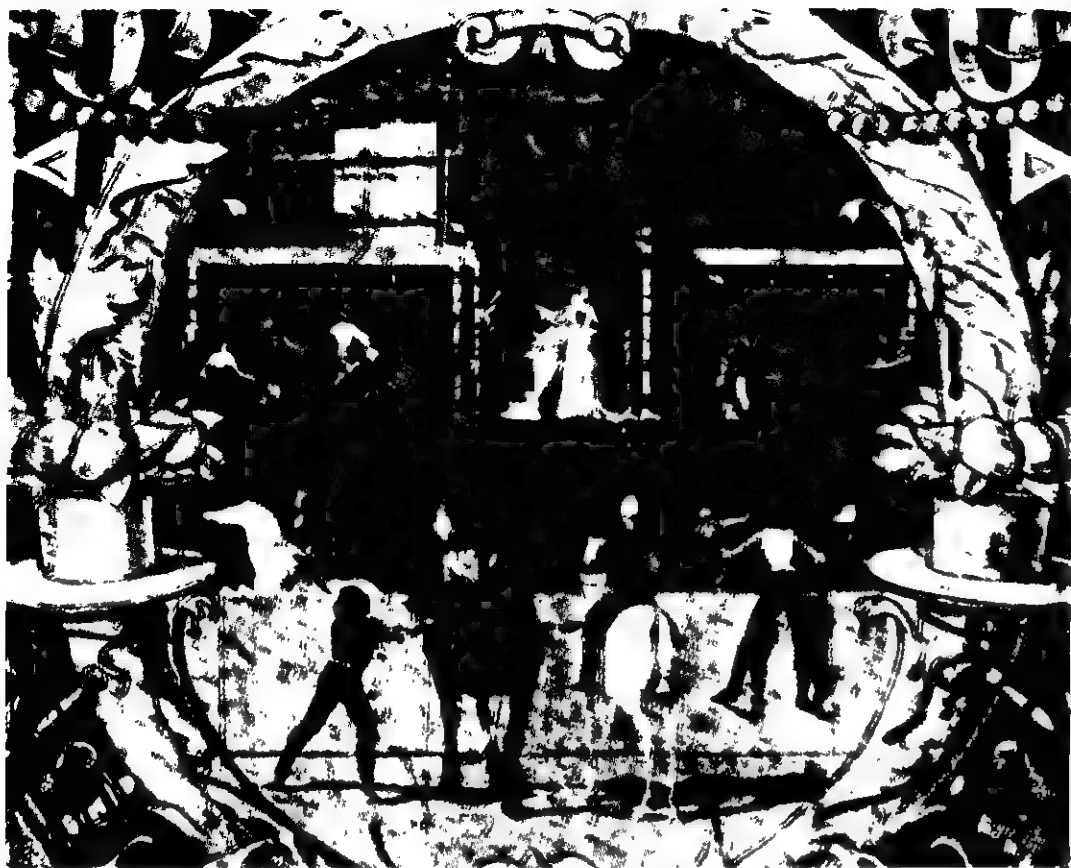
اینکه بازیگران حرفه‌ای تنها در پایان سده‌ی پانزدهم پیدا شدند، دلیل دیگری است بر این امر که پیش از ۱۵۰۰ تعداد میان پرده‌ها بسیار کم بوده است. قدیمیترین میان پرده‌ی موجود انگلیسی نمایشنامه‌ی فولگنس و لوکرس^(۱۱۱۵) اثر هنری مدوال است که تاریخ ۱۴۹۷ را بر خود دارد؛ اما نمونه‌های متعلق به سده‌ی شانزدهم بسیار فراوانند.

رایجترین مکان نمایش میان پرده‌ها «تالار بزرگ» خانه‌های نجبا بود. این تالارهای بزرگ الگویی استاندارد داشتند: در يك طرف تالار سکوی مرتفعی ویژه نشستن نجیب‌زاده، خانواده‌ی او، و دوستان نزدیکش قرار داده می‌شد، و در طرف مقابل آن، صحنه قرار می‌گرفت. صحنه

دیواری داشت که تالار ضیافت را از آشپزخانه جدا می‌کرد؛ صحنه معمولاً دو یا سه در داشت، و در بالای آن ایوانی قرار داشت که محل استقرار نوازندگان بود؛ در دو طرف تالار، و گاه در مرکز آن، برای میهمانان کم‌ارج‌تر میزهایی در نظر گرفته می‌شد. این ترکیب در همه‌ی نمایشهایی که در میهمانیها برپا می‌شدند رایج بود. گاهی نیز به جای میزهای وسط تالار، جایگاهی برای تماشاگران دیگر ساخته می‌شد.

پس زمینه‌ی اصلی صحنه را پرده‌هایی تشکیل می‌داد که هر يك نماینده‌ی يك عمارت یا در ورودی صحنه به حساب می‌آمد. در صورت وجود ایوان نوازندگان، ایوان نیز جزیی از صحنه محسوب می‌شد. در دربار معمولاً عمارتهای مجللی به کار می‌رفت، اما در خانه‌های نجبا همان دیوار مقابل به جای صحنه گرفته می‌شد. درباره‌ی ساختن صحنه‌های نمایشی تا بعد از ۱۵۵۰ سندی در دست نیست، آنچه می‌دانیم آن است که بازیگران در کف تالار بازی می‌کردند. فضای نمایش عموماً کوچک بود، و چنانکه از متن بعضی نمایشنامه‌ها مشهود است گاه تماشاگران نیز در نمایش شرکت داده می‌شدند.

غالب میان‌پرده‌ها برای گروههای کوچک نوشته شده‌اند. در صفحه‌ی عنوان نمایشنامه‌ی گریسل صبور^(۱۱۱۶) نوشته‌ی فیلیپ، چاپ انگلستان، ذکر شده است که این نمایش توسط هشت بازیگر قابل اجراست. در متن چاپ شده‌ی نمایشنامه‌ی مریم مجدلیه^(۱۱۱۷) و ثروت و سلامت^(۱۱۱۸) نوشته‌ی لویس ویگر^(۱۱۱۹) توضیح داده شده که برای يك گروه چهار نفره‌ی بازیگران مناسب است. در صفحه‌ی عنوان نمایشنامه‌ی کبیس^(۱۱۲۰) (یا کمبوجیه) اثر پرستون^(۱۱۲۱) شرح داده شده که چگونه



تصویر ۳۲، ۵ و ۳۳. دو صحنه از يك مسابقه. این مینیاتورها از يك صندوقچه‌ی عروسی که احتمالاً توسط درمینی‌کومورون نقاشی شده (سده‌ی پانزدهم)، به دست آمده است. نشان گالری، لندن.

ایفای نقش ۳۸ شخصیت نمایشنامه را می‌توان به هشت بازیگر سپرد.

مسابقات، لال بازی و بدل پوشی

در کنار میان‌برده‌ها، سرگرمی‌های درباری دیگری از جمله مسابقات، لال‌بازی^{۱۱۱۱}، و بدل‌پوشی رشد کردند. در سده‌ی دهم مسابقات برای تربیت شوالیه‌ها و به خاطر

مقاصد نظامی ترتیب داده می‌شدند. از آنجا که تعدادی از شرکت‌کنندگان در این مسابقات کشته می‌شدند، در سده‌ی سیزدهم در اجرای آنها تجدیدنظری به عمل آمد، و در سال ۱۳۰۰ عناصر دراماتیکی نیز بدانها افزوده شد. از آن پس، شوالیه‌ها به جای کشتن یکدیگر، در رقابتی شدید برای به دست آوردن عمارتهایی تلاش می‌کردند که نامهایی تمثیلی، از جمله قصر عشق، داشتند. در هر يك از این قصرها بانویی با همراهانش در لباس نمایشی می‌نشست و شوالیه‌ها برای به دست آوردن بانو یا نجات او می‌کوشیدند.

در مسابقات، ایوانها (گالریها)یی بر گرد میدان مسابقه تعبیه می‌شد، و تماشاگران به دقت بر طبق جنس، طبقه، و مقام خود از یکدیگر جدا می‌نشستند. در نقاط مختلف میدان، عمارتهای مجللی که مفهوم تمثیلی مسابقه را در برداشت قرار داده می‌شد. در میان عناصری که در صحنه‌های عمارتها قرار داده می‌شد کوه، جنگل، قصر، چشمه، کشتی، و عبادتگاه رایج‌تر بود. در این مسابقات غالباً همان تصاویر نمادین رایج در نمایشهای مذهبی به کار می‌رفت، اما گاه عناصر غیرمذهبی نیز بدانها افزوده می‌شد.

مسابقات اساساً سرگرمی‌ی خاص نجبا و درباریان بودند. گاه نیز این مسابقات به عنوان واقعه‌ای بین‌المللی تلقی می‌شدند. در این حالت قاصدانی را به دربارهای بیگانه گسیل می‌داشتند و آنان را برای شرکت در رقابت دعوت می‌کردند. علاوه بر مسابقه، راهپیماییهای باشکوهی نیز همراه آن برگزار می‌شد، و در غروب روز مسابقه، در داخل قصر، انواع دیگر سرگرمیها، از جمله میان‌برده نیز اجرا می‌شد. بسیاری از این نمایشها را لال‌بازی و بدل‌پوشی^{۱۱۱۲} تشکیل می‌دادند.



تصویر ۳۴-۵. يك نمایش لال بازی در هادون هال در دری شایر، انگلستان. این نقاشی بازسازی شده در سده‌ی نوزدهم ترسیم شده است. به پرده‌ی پس زمینه در انتهای تالار و ایوان مقابل توجه شود. گفته می‌شود که این نوع پرده‌ی تالار تأثیر نافذی بر تئاتر عمومی عصر الیزابت داشته است. از کتاب عمارت‌های انگلیسی در اعصار گذشته، جلد اول، نوشته‌ی جوزف تاش، ۱۸۶۹.

هرچند در سال ۱۵۰۰ لال بازی و بدل پوشی در اصل نمایش‌هایی درباری بودند، اما ریشه در مراسم شرک آمیز، از جمله رقص شمشیر و رقص مورس داشتند. احتمال دارد که رقص شمشیر در اصل نمایشی نظامی بوده باشد، اما در سده‌ی چهاردهم، سرگرمی‌سازان این نمایش را در جشن‌های عروسی و جشن‌های دیگر اجرا می‌کردند. رقص شمشیر «رقص دلقک‌ها» نیز خوانده می‌شد، زیرا گاهی اوقات از رقصگران کم‌دی نیز در آنها استفاده می‌شد. در رقص مورس اجراکنندگان لباس‌های زنگوله‌دار در بر می‌کردند، و برخی چهره‌ی خود را سیاه می‌نمودند (احتمال دارد که نام مورس از لفظ مورس - وابسته به مورها - گرفته شده باشد). يك گروه مورس شامل يك دلقك، يك لوده، يك اسب چوبی، و يك مرد با لباس كلفت‌ها (میدماریون ۱۱۳۳) بود. در این نمایش گاه ازدهایی ظاهری می‌گشت و جورج قدیس به عنوان کشنده‌ی ازدها بر صحنه آمده، هیولا را معدوم می‌نمود. نمایش‌های لال بازی (۱۱۳۵) که فرانسویها آن را گنگ بازی (۱۱۳۵)، یا نمایش‌هایی با صورتك یا بدل پوشی می‌خواندند، از دل گروه‌های مورس رشد کردند. در این

نمایش‌ها که در دوره‌ی جشن‌های کریسمس و با حضور پاپائونل، به عنوان مدیر جشن یا «ارائه‌کننده» برپا می‌شد، حداقل یکی از شخصیت‌ها در مبارزه کشته می‌شد، سپس طبیبی از راه می‌رسید و با وسایل عجیب و غریبی مرده را به زندگی باز می‌گرداند. در غالب این نمایش‌ها رقص و آواز نیز اجرا می‌شد، و بازیگران گاه از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر رفته و در آنجا قطعه‌ی کوتاهی بازی می‌کردند.

علاوه بر رقص‌های شمشیر، رقص‌های مورس، و نمایش‌های لال بازی، اشکال دیگر بدل پوشی نیز وجود داشت. در نمایش‌های بدل پوشی در سراسر کریسمس همراه کارناوال‌های فصل، که پیشاهنگ عید لنت بودند، بازیگرانی با لباس نمایش و صورتك برای «خوشگذرانی» به خیابان‌ها می‌ریختند. برخی خانه به خانه می‌رفتند و نمایش و پانتومیم اجرا می‌کردند. اکثر این افراد پول و هدایایی جمع می‌کردند و گاه تنها از مردم می‌خواستند که به جان شاه و دیگر مقامات دعا کنند و قدرشان را بدانند. از آنجا که این نمایش‌ها مورد سوء استفاده‌هایی قرار می‌گرفتند، و اشخاص شرور در خانه‌ها

دست به دزدی و جنایت می‌زدند، در سده‌های چهاردهم و پانزدهم اجرای آنها در انگلستان ممنوع شد، و منحصر به نمایش‌های دربار گردید. اما مراسم بدل پوشی در اشکال گوناگون در میان مردم به جا ماند؛ حتی در بعضی نقاط و بویژه در جشن‌های پیش از عید لنت، تا زمان حاضر نیز ادامه یافت (۱۱۳۷). لال بازی و بدل پوشی در تئاتر به مقامی رسیدند که سرگرمی‌های درباری نظیر بالماسکه‌ی انگلیسی، اینترمتسو (۱۱۳۸) (اینترلود) ایتالیایی و باله دوکورا (۱۱۳۹) فرانسوی از بقایای با اهمیت آن به شمار می‌روند.

در دربار بدل پوشی در هر موقعیت ویژه‌ای اجرا می‌شد؛ مثلاً پس از پایان مسابقات در میهمانی‌ها، هنگام بازدید يك میهمان رسمی از کشور، در مراسم عروسی، و موقعیت‌های دیگر. این نمایش‌های سرگرمی به تدریج بدل به نمایش‌های بزرگی گردیدند. اولین گزارش از يك سرگرمی درباری، که در آن از دکورهای مجلل و صحنه نیز استفاده شده، متعلق به ۱۳۷۷ است. این نمایش هنگامی برپا شد که شارل پنجم پادشاه فرانسه برای خوشامد امپراتور شارل چهارم يك میهمانی ترتیب داد. در انگلستان عصر هنری هفتم (سلطنت ۱۴۸۵-۱۵۰۹) و هنری هشتم (سلطنت ۱۵۰۹-۱۵۴۷) بدل پوشی یکی از نمایش‌های محبوب درباری به شمار می‌آمد. در این دوران دکورهای بزرگی را بر روی چرخ نهاده، و در فاصله‌ی بین برنامه‌های مختلف به وسط تالار می‌آوردند و نمایش را اجرا می‌کردند و پس از پایان نمایش دکورها را خارج می‌کردند تا برنامه‌های رقص اجرا کنند. این نمایش‌ها به واکنش‌های نمایشی در «مجموعه‌ها»ی مذهبی در انگلستان شباهت داشتند، و غالباً به شکل پانتومیم اجرا می‌شدند و به عنوان بزرگداشت و تعارف به اشخاص

بسیار محترم تقدیم می‌شدند. این نمایش‌های سرگرمی معمولاً با يك رقص خاتمه می‌یافتند. در انگلستان، ابتدا نمایش‌دهندگان از مردم جدا می‌ماندند، اما از سال ۱۵۱۳ رقصگران از میان تماشاگران همپایانی انتخاب می‌کردند و با آنها می‌رقصیدند، و چون این رسم از ایتالیایی‌ها اقتباس شده بود، پس از این دوره، این نمایش‌ها را «بالماسکه به سبك ایتالیایی» نامیدند. در بالماسکه‌های انگلیسی درباریان نیز همچون بازیگران و رقصگران در نمایش‌ها شرکت می‌کردند، و نوازندگان حرفه‌ای برای این برنامه‌ها موسیقی و آواز می‌ساختند. این مراسم به لباس‌ها و دکورهای مفصلی نیاز داشت، لذا هزینه‌ی آن از هزینه‌ی میان‌پرده‌ها بیشتر بود، و مخارج تهیه‌ی آن مدام افزایش می‌یافت. در ۱۴۹۵ هنری هفتم برای يك نمایش بدل پوشی تنها ۱۳ پوند خرج کرده بود، اما در دوره‌ی الیزابت اول (سلطنت ۱۵۵۸-۱۶۰۳)، هزینه‌ی آن بالغ بر ۴۰۰ پوند گردید. هنری هشتم بویژه به نمایش‌های درباری علاقه‌ی وافری داشت، و در ۱۵۲۷ يك «شادی خانه» (۱۱۳۰) ساخت که در آن نمایش نیز اجرا می‌شد. همچنین وی در ۱۵۴۵ برای نظارت بر نمایش‌های درباری دفتری به نام «دفتر نمایش‌ها و سرگرمی‌ها» تأسیس کرد. در عصر الیزابت، نفوذ این دفتر افزایش یافت و نظارت بر کلیه‌ی نمایش‌های حرفه‌ای را نیز برعهده گرفت.

نمایش‌های سرگرمی درباری در ایتالیا در سده‌ی شانزدهم و هفدهم، و در انگلستان بین سال‌های ۱۶۰۳ و ۱۶۴۰ به اوج خود رسیدند. بازمانده‌های همین شکل‌های تئاتری قرون وسطی، پایه‌گذار تئاتر رنسانس گردیدند که در فصل‌های آینده به تفصیل بدان‌ها خواهیم پرداخت.

مراسم درباری و نمایشهای خیابانی

نمایشهای تئاتری در راهپیماییهایی که به مناسبت تاجگذاری، عروسیهای شاهانه، پیروزیهای نظامی، و مراسم استقبال از شاهان میهمان برگزار می‌شد به خیابانها کشیده شدند. این مراسم که شهرداریها آن را تهیه می‌کردند دارای يك الگوی اصلی بود: مقامات رسمی، نماینده‌های روحانیان، و نماینده‌های اصناف تجلیل شوندگان را در محلی خارج از شهر که قبلاً برای این منظور در نظر گرفته شده بود ملاقات می‌کردند؛ سپس همراه آنها از مسیری که به دقت تعیین و برنامه‌ریزی شده بود به شهر می‌آمدند و به کلیسای جامع شهر

می‌رفتند. در آنجا پس از يك مراسم مذهبی، تجلیل شوندگان تا محل اقامتشان مشایعت می‌شدند. این گونه مراسم ضمناً موقعیتی بود تا مقامات شهری و کلیسایی وفاداری و احترام خود را به پادشاه نشان دهند. این مراسم در آغاز تنها يك راهپیمایی بود، اما به تدریج نمایش هم بدان افزوده شد. نمایشها احتمالاً از سال ۱۲۳۶ بدانها افزوده شدند، اما در سال ۱۲۹۸ جزئی از مراسم محسوب می‌شدند. در این سال در بزرگداشت پیروزی ادوارد اول بر اسکاتلند چنین مراسمی هم گزارش شده است. در پاریس اولین گزارش دقیق از نمایش خیابانی هنگام دیدار ادوارد اول از فرانسه ضبط شده است. این گونه مراسم به تدریج در



تصویر ۳۵۵. يك جشنواره در بینچ (بلژيك) در ۱۵۴۹ که توسط ملکه داوگری ماری از مجارستان به خاطر شاهزاده فیلیپ از اسپانیا برپا گردید. در این صحنه مردان وحشی را می‌بینیم که رقص بانوان دربار را قطع می‌کنند و آنها را به قلمه‌ی مجاور می‌برند. این قلمه در طول روزهای بعدی جشنواره فتح می‌شد. کتابخانه‌ی رویال آلبرت ایر، بروکسل.



تصویر ۳۶۵. طای نصرنی که در خیابان گریس چرچ لندن به مناسبت ورود جیمز اول به لندن در ۱۶۰۴ بنا گردید. گرفته شده از صفحه‌ی عنوان جلد اول کتاب تحولات راهپیماییها و جشنواره‌های باشکوه جیمز اول نوشته‌ی جان نیکولز (۱۸۲۸).

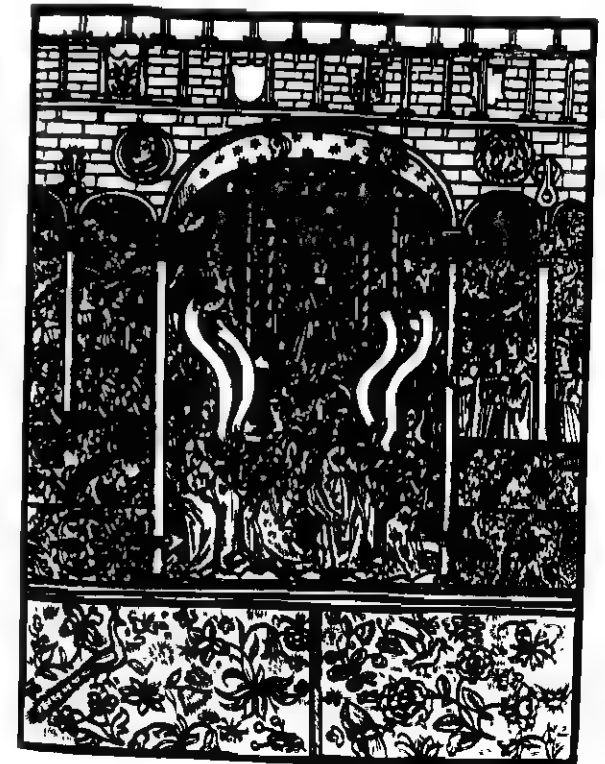
سراسر اروپا رواج یافت، و با آنکه مدتها به صورتهای تعدیل یافته‌ای اجرا می‌شد، اما پس از سده‌ی هفدهم به شکل نمایشهای دراماتیک در آمد.

افزودن نمایش به يك مراسم رسمی درست زمانی انجام گرفت که درامهای مذهبی به خارج از کلیسا آورده شدند. در سالهای اولیه موضوع این نمایشها شباهت بسیاری به موضوع نمایشهای مذهبی داشت. در آغاز سده‌ی پانزدهم نمایشها به طور روزافزونی تمثیلی یا تاریخی شدند. آثار بعدی، وظیفه‌ی بزرگداشت از میهمانان را برعهده گرفتند، و غالباً در آنها تذکراتی ضمنی به فرمانروا درباره‌ی وظایف او نسبت به زیر دستانش گنجانیده می‌شد. از آنجا که در این نمایشها داستانهای از انجیل، تاریخ، و اساطیر به صورت تمثیلی طرح می‌گردیدند، لذا به انواع اصلی‌ی درامهای قرون

وسطایی شباهت پیدا کردند که عبارت بودند از نمایشهای مذهبی، نمایشهای اخلاقی، مسابقات، بدل‌پوشی، و میان‌برده‌های جدی. به رغم همه‌ی شباهتها تفاوتهایی نیز به چشم می‌خورد، مثلاً، در غالب آنها از عناصر پانتومیم استفاده می‌شد. این گونه نمایشها را تابلو ویوان (یا تابلوی زنده) می‌نامیدند.

در آغاز برای هر مراسمی تنها يك تابلو به نمایش در می‌آمد، اما در اواسط سده‌ی پانزدهم تعداد این تابلوها به پنج یا شش، و حتی بیشتر رسید، که دیالوگ و گفتار نیز در آنها به کار می‌رفت. هر تابلویی به تنهایی مستقل بود، اما همه‌ی تابلوها در کل موضوع مشترکی داشتند. در سده‌ی شانزدهم و هفدهم در انگلستان درام‌نویسانی همچون نیکلاس یودال، جان لی‌لی، بن جانسن، توماس وکر، و جان وبستر عهده‌دار نوشتن این نمایشنامه‌ها بودند.

هر قطعه، صحنه‌ی جداگانه‌ای داشت و راهپیمایان در مقابل هر يك از این صحنه‌ها ایستاده و آن را تماشا می‌کردند، و سپس راهپیمایی خود را به سوی تابلوهای بعدی ادامه می‌دادند. تماشاگر اصلی نمایشها میهمانان و همراهان آنها بودند. از طرف دیگر برای تماشاگران شهری که در کنار خیابانها صف می‌کشیدند، یا بر بام خانه‌ها می‌ایستادند، و یا از پنجره‌ی خانه‌ها نمایش را تماشا می‌کردند خود راهپیمایی و منظره‌ی میهمانان سلطنتی تماشایی‌تر بود. صحنه‌های این تابلوها از نظر وسعت و پیچیدگی با یکدیگر تفاوت بسیار داشتند، و بسیاری از صحنه‌ها دارای چندین طبقه بودند. از نظر



کلی وسایل صحنه و قراردادهای نمایشی آنها از هر لحاظ شبیه اشکال دراماتیک آن دوره بوده است. در سراسر اروپا تهیه و سرمایه‌گذاری این نمایشهای خیابانی برعهده‌ی شهرداریها و اصناف تجاری بود. مثلاً در مراسم ورود کاترین آراگونی^(۳۳) به لندن در سال ۱۵۰۱، مسؤولیت تهیه‌ی هر تابلو به یکی از مقامات شهری واگذار شده بود. همو بود که افرادی را استخدام می‌کرد، بازیگران را دعوت می‌کرد، و بر کلیه‌ی امور تهیه و تولید نظارت می‌نمود. بودجه‌ی این نمایشها از طریق مالیاتی که بر مردم بسته می‌شد تأمین می‌گردید. این روش، با تفاوت‌های کوچکی، ظاهراً همه جاگیر بوده

تصویر ۳۷.۵. صحنه‌ای که برای نمایشهای دربار چارلز پنجم در بورگز ساخته شده بود. دربار ساه سلیمان نیز در تصویر دیده می‌شود. از رساله‌ای در باب تئاتر اثر باست (۱۸۹۳).

زوال و دگرگونی درام قرون وسطایی

درام قرون وسطایی در ۶۰۰ سالی که به حیات خود ادامه داد به طور فزاینده‌ای پیچیده و وسیع شد. از نمایشهای ساده‌ی عبادی و سرگرمیهای رایج نمایشی در سده‌ی دهم، به «مجموعه‌ها»^(۳۴)ی بزرگ نمایشی، راهپیماییهای مردمی و درباری، و سرانجام به نمایشهای غیرمذهبی در سده‌ی شانزدهم تحول یافت. مع الوصف، در سده‌ی شانزدهم انواع مختلف تئاتر، که مشخصه‌ی تئاتر قرون وسطایی بود، به‌رغم محبوبیت آشکار و حمایت وسیع، تقریباً به طور کامل ناپدید گشت. این امر علل فراوانی دارد که معدودی از این علل حائز اهمیتند.

شاید بارزترین علت این امر وجود تضادهای داخلی در کلیسا بود که موجبات ضعف خود را فراهم آورد. در سال ۱۲۰۰، مرجعیت پاپ، چه در امور مذهبی و چه در امور غیرمذهبی، در همه‌ی کشورهای مسیحی پذیرفته شد، و قدرت کلیسا به اوج خود رسید. با شکل گرفتن ملیتهای اروپایی، شاهزادگان در جستجوی راهی بودند تا در قلمرو خود اداره‌ی امور مذهبی را نیز به چنگ آورند. بزودی معلوم شد مؤثرترین راه آن است که در انتخابات پاپ نفوذ کنند. لذا، فرمانروایان آغاز به تقلب در این انتخابات نهادند، چرا که آن پایهای انتخاب شده نیز از تقلب مبرا نبودند. بین ۱۳۰۵ و ۱۳۷۷، پایگاه پاپ از رم به آوینیون منتقل شد، و در حقیقت پاپ به گروگان فرانسویها در آمد. از طرفی بین سالهای ۱۳۷۸ و ۱۴۱۷، بین کاندیداها رقابت به وجود آمد، و حتی یکبار سه نفر برای پاپ شدن مبارزه کردند. از اینرو در سده‌ی پانزدهم کلیسا رو به ضعف نهاد و بسیاری از اختیاراتش، و مهمتر از همه اختیار بهشت فروشی (و آموزش طلبی) آن، نیاز

به تجدیدنظر پیدا کرد. علاوه بر این، با افزایش آموزشهای غیرمذهبی از طریق دانشگاهها، شک بر سراسر اروپا سایه افکند، و اعمال کلیسا مورد سؤال قرار گرفت.

سرانجام، علایم گوناگون این تضادها در سده‌ی شانزدهم در شکل جنبش اصلاح دینی بروز کرد. گروههای مخالف و معاند در مقابل کلیسا صف‌آرایی کردند و خواستار تجدیدنظر در وظائف و اختیارات کلیسا شدند. در این مرحله بود که شاهزادگان وارد معرکه گشتند، زیرا برای حکمیت از آنان یاری طلبیده شده بود. اما برخی از مقامات کلیساها حکمیت شاهزادگان را نپذیرفتند و خود را در رأس این حکمیت قرار دادند. سرانجام، نتیجه‌ی این جنگهای داخلی و سیاسی، و تجدیدنظر در امور مذهبی بود که در شکل گرفتن اروپای جدید نقش اساسی ایفا نمود.

بی‌تردید تئاتر نمی‌توانست از این حوادث برکنار بماند. هنری هشتم در انگلستان، در سال ۱۵۳۴، از کلیسای رم جدا شد، و موجب جدالهای تلخی گردید، و در این جدالها درام به عنوان سلاحی برای کوبیدن یا دفاع کردن از پاره‌ای تعصبات به کار برده شد. در سال ۱۵۵۸، الیزابت اول پس از رسیدن به سلطنت اجرای کلیه‌ی نمایشهای مذهبی را ممنوع اعلام کرد تا به این جدالها خاتمه دهد. هر چند این اقدام نتیجه‌ی فوری حاصل نکرد، اما فرمان الیزابت، بجز چند مورد استثنایی جلوی زیاده‌رویهای گروههای نمایشی مذهبی را پس از ۱۵۷۰ گرفت.

در کشورهای دیگر نیز وقایع مشابهی رخ نمود. در ۱۵۳۹ در هلند تهیه‌ی نمایشهای مذهبی بدون جواز مقامات کلیسا ممنوع شد، در نتیجه تهیه و اجرای

نمایشهای مذهبی در این کشور متروک شد. مهمتر از آن، فرقه‌های فراوان پروتستان کلیسای کاتولیک را وادار کردند تا شورای ترنت (۱۵۴۵-۱۵۶۳) را در این امر دخالت دهد. یکی از نتایج این دخالت آن شد که صدور مجوز برای نمایشهای مذهبی در سراسر جهان مسیحیت منسوخ گردد. در ایتالیا از ۱۵۴۷ تهیه نمایشهای مذهبی عملاً رو به کاهش نهاد، و در ۱۵۴۸ در پاریس ممنوع اعلام شد. البته در برخی از ایالات آلمان، تهیه نمایش مذهبی تا سده‌ی هفدهم ادامه یافت، اما در بسیاری از کشورهای اروپایی، در ۱۶۰۰ میلادی، اجرای نمایشهای مذهبی به کلی منسوخ شده بود، و تنها در اسپانیا نظارت و تفتیش بر مسائل فقهی نمایشها ادامه داشت.

ممنوع شدن اجرای مباحث مذهبی موجب تغییرات دیگری نیز شد. نخست آنکه، درام نویسان ناچار شدند به موضوعات غیرمذهبی روی آورند. این امر خود موجب احیای آثار یونان و روم گردید. با مرور زمان، این آثار قدر و قیمت تازه‌ای یافتند و ترکیب میراثهای کلاسیک و قرون وسطایی، درام عظیم و غیرمذهبی‌ی رنسانس را به وجود آورد. دوم آنکه، متروک شدن موضوعهای مذهبی موجب شد که آخرین پایه‌های درام جهان وطنی درهم بریزد، لذا هرکشوری مسائل مورد علاقه‌ی ملی و ویژه‌ی خود را پدید آورد. سوم آنکه، با ممنوع شدن نمایش «مجموعه‌ها»ی مذهبی، نظارت و حمایت فعالانهای کلیسا، شهرداری، و بازرگانان، که نمایشها را تصویب و تهیه می‌کردند، از میان برداشته شد.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

گروههای تازه، بین نمایشهایی که برای کلیسا یا مقامات مملکتی اجرا می‌شدند، و عموماً سرگرمیهای پر زرق و برق بودند، با نمایشهایی که توسط بازیگران حرفه‌ای و برای دریافت پول و ایجاد سرگرمی و لذت برپا می‌شدند، تمایز آشکاری قایل شدند. به هر حال کلیسا هرگز تکفیر بازیگران حرفه‌ای را که نخستین بار در روم باستان انجام گرفته بود پس نگرفت و به انتقاد و سرزنش خود از آنان ادامه داد.

شاید بتوان گفت رابطه‌ی بین تئاتر و جامعه در این دوران با مهمترین تغییرات خود مواجه شد. در یونان و روم و در اروپای قرون وسطی، تئاتر در خالص‌ترین شکل خود از حمایت عملی ارگانهای دولتی و مذهبی برخوردار بود. تئاتر همواره آیینی بود و به طور متناوب اجرا می‌شد، زیرا تئاتر در حقیقت مجمعی بود که حوادث ویژه‌ای را که برای همگان اهمیت داشت ارائه می‌کرد. در سده‌ی شانزدهم تئاتر از کاربرد مذهبی و دولتی خود دور شد، لذا مبارزه‌ی سختی را برای دریافت مزد و کسب هویت از طریق نمایشهای صرفاً تجارتي یا هنری آغاز نهاد. در ابتدا، این تئاتر با یاری فرمانروایان و نجبا به حیات خود ادامه داد، زیرا نجبا سنت حمایت از نمایشهای خصوصی را که بازمانده‌ی قرون وسطی بود حفظ کرده بودند، و همین یاری اولیه موجب شد تا به تدریج در سراسر اروپا تئاتر حرفه‌ای پایهریزی گردد. البته در برخی از کشورهای اروپایی تا ۲۰۰ سال دیگر سنت قدیمی برجای ماند.

رهنمودهای صحنه‌ای که از منابع گذشته به دست ما رسیده‌اند، برای مورخان تئاتر سرچشمه‌های مفیدی به شمار می‌آیند. مثلاً توضیحات صحنه و یادداشتهای کارگردان نمایشنامه‌ی اسرار آدم ابوالبشر (حدود ۱۱۵۰) گشاینده‌ی مبحثی اساسی درباره‌ی تهیه و اجرای نمایش در هوای آزاد گشته است. یکی از نکات مهم این متن چنین است:

سپس خدا وارد کلیسا می‌شود، و آدم و حوا با معصومیت و ظرافت تمام در باغ عدن شروع به قدم زدن می‌کنند. در این هنگام شیاطین در میدان به این طرف و آن طرف می‌دوند و حرکات مربوطه را انجام می‌دهند.

منبع مهم دیگر مورخان تئاتر قرون وسطی، اوراق و اسناد شهرداریهایی است که مستقیماً در تهیه‌ی نمایشنامه‌ها شرکت داشته‌اند. یکی از کاملترین این گزارشها متعلق به شهر مون (بلژیک) است که درباره‌ی تهیه‌ی يك نمایش مصائب در ۱۵۰۱ نوشته شده است. در زیر چند بند از این گزارش خواهد آمد. از بند اول می‌آموزیم که برای هر نمایش چند روز تمرین در نظر گرفته می‌شد و این تمرینها در کجا انجام می‌گرفتند، و

بازیگران چگونه رهبری می‌شدند:

در وجه جان بیلت که ۴۸ روز برای آماده کردن بازیگران حاضر شده و همه‌ی تمرینات را از آغاز نمایشنامه‌ی مورد نظر در تالار شهر انجام داده است، مبلغ مورد توافق ۶۱.

دومین بند ظاهراً مربوط به چهار کارگردان - بازیگر است که هم بازی کرده‌اند و هم در اجرای صحنه‌ای نمایش همکاری داشته‌اند:

در وجه گیل بیه ون، ژاکومین بوزل، ژان دوراکوینی، و گادفروی دو برتای مون به خاطر زحماتشان در نمایش مصائب مذکور، به دستور رئیس شهرداری پرداخت می‌شود. ۱۲ فوریه‌ی ۱۵۰۱، از قرار بیهون ۹۱، بوزل ۹۱، راکوینی ۱۰۱، و برتای مون ۴۰، جمع کل ۳۰۱.

بند دیگر نشان می‌دهد کشیشی که قرار بود نقش خدا را بازی کند، چنان به نقش خود علاقه داشته که وظایف مذهبی خود را وانهاد، در نتیجه دستمزد او به دیر داده شده است:

در وجه جان دونیل، طلبه‌ی دینی و کشیش صومعه‌ی سنت فرانسیس، در شهر مون، در ۲۲ آوریل مذکور. به خاطر انجام خدماتی که از او خواسته شد، یعنی ایفای نقش خدا در نمایشنامه، وی وقت خود را صرف آموختن و اجرای نقش مورد نظر کرده است، و وظیفه‌ی موعظه در کلیسای خود را تعطیل نموده است. لذا دستمزد او به جان دو فرانسک (کشیش دیگری در صومعه) سپرده شد که موافقت کرده بود با دریافت ۱۲ وظایف شخص فوق‌الذکر را برعهده بگیرد.

ترجمه‌ی لئیت برآکت^{۱۳۳}. گزارش کامل این نمایش را (به زبان فرانسه) می‌توان در کتاب گوستاو کوهن^{۱۳۸} به نام وظایف کارگردان در نمایشنامه‌های مذهبی در مون، ۱۵۰۱ یافت (پاریس ۱۹۲۵).

چنین به نظر می‌رسد که در قرون وسطی طیف گسترده‌ای از بازیگران حرفه‌ای فعالیت داشتند و از نظر اخلاقی نسبت بدانان نظرات گوناگونی وجود داشته است. در اینجا قسمتی از گزارش اسقف سالیسبوری (در انگلستان) در نیمه‌ی اول سده‌ی چهاردهم درج می‌شود:

سه نوع هیستریون (بازیگر) وجود دارد. برخی از آنها بدنهای خود را به طرزی غیرعقلانی به جست و خیز و حرکات ناشایست وامی‌دارند، یا به طور شرم‌آوری خود را به نمایش می‌گذارند، و یا صورتکهای ترسناک برچهره می‌نهند. اگر اینها از این شغل دست برندارند همه به ذرک واصل خواهند شد. از طرفی، هستند بازیگرانی که کاری نمی‌کنند... مگر پیروی از اشخاص صالح و معظم، و چنانچه سخنان زشت و رسوا بر زبان می‌رانند، تنها به خاطر سرگرم کردن دیگران است. آنان نیز تکفیر خواهند شد. زیرا رسول خدا و حواریون ما را از همکاسه شدن با اینان

نقش خود را بدون کتاب نمی‌خوانند، بلکه يك ناظم در حالی که کتابی در دست داشت، و به نجوا سخن می‌گفت، در پشت سر آنها حرکت می‌کرد و گفته‌ی مورد نظر را برای آنها سوفله می‌کرد. این امر یکبار موجب حادثه‌ی مضحکی شد... نوبت بازیگری بود؛ ناظم آهسته گفت: «پرو جلو، پرو و هنرت را نشان بده.» بازیگر وارد صحنه شد... و به جای عمل کردن به گفته‌ی ناظم، سخن او را عیناً تکرار کرد، (ناظم در

گوش او زمزمه کرد): «خواست به بازی باشد»، بازیگر این گفته را نیز برای تماشاگران تکرار کرد. در این موقع ناظم از شدت خشم بر زمین افتاد، و با تلخ‌ترین شکل ممکن دشنام داد. بازیگر نیز همین کار را انجام داد. تا اینکه سرانجام ناظم دیوانه شده در کف صحنه از هوش رفت...

ریچارد کارو^{۱۳۴}، بازدید کورنوال (۱۸۱۱)، صفحه‌ی ۱۹۲.

نهی کرده‌اند. نوع سومی نیز وجود دارد، و آن بازیگرانی هستند که وسایل موسیقی در اختیار دارند، و انسان را به وجد می‌آورند. این نوع خود دو دسته‌اند؛ عده‌ای در محافل عمومی و هرزه‌ی میخواران شرکت می‌کنند و آوازه‌هایی می‌خوانند که مردم را به حرکات شهوانی و افراطی وامی‌دارد؛ این دسته مثل دیگران مستوجب لعنت ابدی می‌باشند. دسته‌ی دوم، بذله‌گو و دلقک خوانده می‌شوند. اینها سرگذشت شاهان و زندگی مقدسین را می‌خوانند، و به اشخاص بیمار یا ملول آرامش می‌بخشند. این دسته مثل گروه رقاصان و دختران، نمایشهای شرم‌آور نمی‌دهند و با افسونگری یا روشهای دیگر کسب شهرت نمی‌کنند. دسته‌ی اخیر... برای مردم آرامش می‌آورند.

از کتاب پنه‌تنشیل^{۱۳۵}، از اسقف توماس دوکابهام^{۱۳۶}. ترجمه‌ی باربارا اسپیر.

یکی از خطرهای همیشگی در نوشته‌های تاریخی این است که يك نمونه را بگیریم و بدان کلیت ببخشیم، بی‌آنکه به منابع دیگر در همان زمینه مراجعه کنیم. عوارض این خطر را به وضوح می‌توان در متن زیر که توسط برخی مورخان پذیرفته شده است مشاهده کرد. براساس گزارش زیر، و يك نقاشی از شهادت سن آپولینا، بعضی مورخان به این نتیجه رسیده‌اند که کارگردان در صحنه حضور داشته و بازیگران را در حین ایفای نقش راهنمایی می‌کرده، و دیالوگ نمایش را سطر به سطر به آنها دیکته می‌کرده است. (برای اطلاعات بیشتر به همین فصل رجوع شود). (تصویر ۱۱.۵).

[در نمایشنامه‌ی معجزات در کورنوال] بازیگران

زیرنویسهای فصل پنجم

Hanz Folz	.۶۹
Hans Sachs	.۷۰
Wondering Scholar and Exorcist	.۷۱
Twelfth night	.۷۲، دوازدهمین سب پس از کریسمس، و به عنوان پایان جشنهای کریسمس محسوب می‌شود. در انگلستان در این سب خوشگذرانی بسیاری انجام می‌شد، و میهمانیهای بالماسکه برپا می‌گردید. چیزی سبیه به سیزده بدر در نزد ایرانیان. م.
The Second Shepherds Play	.۷۳
Johan Johan	.۷۴
John Heywood	.۷۵
morality play	.۷۶
Pater Noster	.۷۷، یا دعای ربانی، دعایی است که حضرت مسیح (ع) تعلیم داده است. م.
Romance of Roses	.۷۸
The Pride of Life	.۷۹
The Castle of Preservance	.۸۰
green	.۸۱، محل تجمع یا استراحت بازیگران، در این محل گاه نمایش کوچکی هم برپا می‌شد. م.
Mankind	.۸۲
Well-Advised, Ill-Advised	.۸۳
The Just Man and The Worldy Man	.۸۴
Simon Bougion	.۸۵
Tarascon	.۸۶
Man The Sinner	.۸۷
Everyman	.۸۸
Magnificence	.۸۹
John Skelton	.۹۰
Condemnation of The Banquet	.۹۱
Nicolas de la Chesnaye	.۹۲
King John	.۹۳
John Bale	.۹۴
Hroswitha	.۹۵
Cornelius Schonaeus	.۹۶
Sacred Comedies	.۹۷
Gnapheus	.۹۸

Barnabas	.۴۲
St. Denis	.۴۳
St. Andrew	.۴۴
Chauny	.۴۵
Chelmsford	.۴۶
Beverley	.۴۷
Leicester	.۴۸
Reims	.۴۹
Jongleur	.۵۰، گروهی از نمایشگران همه کاره که رقص و آواز و تعبده و آکروبات می‌دانستند، و در دربار تروبادورها سرگرمی می‌آفریدند. م.
The Plays of The Greenwood	.۵۱
Adam de la Halle	.۵۲
The Plays of Robin and Marion	.۵۳
Flemish	.۵۴، از گروه زبانهای ژرمنی که عموماً آن را از شعبات زبان هلندی می‌شناسند. م.
The Boy and The Blind Man	.۵۵
Pierre Pathelin	.۵۶
sotties	.۵۷
sermons joyeux	.۵۸
Societés joyeuses	.۵۹
basoche	.۶۰
Mardi Gras	.۶۱، سه‌شنبه‌ی قبل از چهارشنبه‌ی توبه. م.
Basoche du Palais	.۶۲
Enfants Sans Souci	.۶۳
Pierre Gringoire	.۶۴
Lent	.۶۵، یکی از اعیاد مذهبی مسیحیان در قرون وسطی بود که يك هفته طول می‌کشید. لنت از چهارشنبه خاکستر (هفته‌ی قبل از عید پاک) آغاز می‌شود و با شنبه‌ی مقدس پایان می‌یابد. م.
Shrovetide	.۶۶، سه روز قبل از چهارشنبه‌ی توبه. م.
Schembart laufen	.۶۷
Hans Rosenplüt	.۶۸

Valencienne	۱۹.
Mons	۲۰.
Poitiers	۲۱.
Valladolid	۲۲.
Tyrol	۲۳.
در مکانی نزدیک به صحنه، جایی که تماشاگران بنشیند، شخصی می‌نشست و به بازیگرانی که دیالوگ خود را فراموش می‌کردند، یادآوری می‌کرد. نام این شخص سوفلور بود. م.	۲۴.
Frankfurt-am-Main	۲۵.
The Acts of Apostles	۲۶.
Bourges	۲۷.
Seurre	۲۸.
Romans	۲۹.
Metz	۳۰.
Charlons-Sur-Marne	۳۱.
David Rogers, A Breviarye, or Some Few Recollections of The City of Chester	۳۲.
Glynne Wickham, Early English Stages	۳۳.
carros	۳۴.
Cornwall	۳۵.
Confrerie de la Passion, نام يك انجمن مسیحی به نام «مصابب». م.	۳۶.
platea	۳۷.
journeés	۳۸.
Arras	۳۹.
Rouen	۴۰.
Lucifer, نام شیطان است. پیش از آنکه از فرمان خداوند سرپیچی کند. م.	۴۱.

Mystery of Adams	۱.
Prophets' Play	۲.
Cycles, مجموعه‌هایی از	۳.
نمایشنامه‌های مذهبی متعلق به	
گروههای سیار نمایشی است، که در	
آنها داستانهای مختلف انجیل را به	
صورت نمایشنامه درآورده‌اند. م.	
V.A. Kolve	۴.
Corpus Christi	۵.
Urban	۶.
Withsuntide	۷.
York	۸.
Chester	۹.
Wakefield	۱۰.
Towneley	۱۱.
Ludus Caventriae	۱۲.
Lincoln	۱۳.
Cornish, زبان مرده‌ای از جزایر	۱۴.
بریتانیاست، که از زبانهای هند و اروپایی	
بوده است. م.	
Apocriphe, ملحقات کتاب مقدس، که	۱۵.
پروتستانها آنرا به رسمیت نمی‌شناسند. م.	
Lucerne	۱۶.
Crown of Thorns	۱۷.
هر نمایش مستقل، اما خود بخشی از	۱۸.
داستانهای انجیلی بود، و هنگام نمایش در	
جشنواره لازم بود به نوبت وقوع تاریخی	
اجرا شود. م.	

۱۲۲. disguising, اصطلاحی که در سده‌ی

پانزدهم به انواع سرگرمیها، از جمله

لال‌بازی، طاس‌بازی و غیره اطلاق می‌شد.

اما عموماً به نمایشهایی گفته می‌شود که در

میهمانیهای درباری، بازیگران و میهمانان

با لباسها و هیأت‌هایی غریب و گمراه‌کننده

ظاهر می‌شدند. بعدها از این نمایشها،

بالماسکه و مراسم دیگر به وجود آمد. م.

Maid Marion ۱۲۴.

mummers' play ۱۲۵.

dumb show ۱۲۶.

۱۲۷. رسم عاشق‌زنی، در آخرین چهارشنبه‌ی

سال در میان ایرانیان به این مراسم شباهت

دارد. م.

intermezzo ۱۲۸.

ballets de cour ۱۲۹.

House of Revels ۱۳۰.

tableaux vivants ۱۳۱.

Katherine of Aragon ۱۳۲.

۱۳۳. The Council of Trent، شورای کلیسای

کاتولیک رومی است، که در اوایل سده‌ی

شانزدهم برای رسیدگی به بحران اصلاح

دینی پروتستانیم تشکیل شد. م.

Lynyth Brockett ۱۳۴.

Gustave Cohen ۱۳۵.

Penetential ۱۳۶.

Thomas de Cabham ۱۳۷.

Richard Carew ۱۳۸.

Acolastus ۱۹۹.

Pammachius ۱۰۰.

Noageorgus ۱۰۱.

۱۰۲. Martin Luther، رهبر جنبش اصلاح

دینی. وی پاپ را به عنوان تنها مفسر

انجیل نپذیرفت، و در سال ۱۵۲۱ عهد

جدید را به آلمانی ترجمه کرد. م.

Henry Medwall ۱۰۳.

John Rastel ۱۰۴.

Tide Tarrieth of No Man ۱۰۵.

George Wapull ۱۰۶.

All for Money ۱۰۷.

T. Lupton ۱۰۸.

Chambers of Rhetoric ۱۰۹.

۱۱۰. Low Countries، به کشورهای هلند،

بلژیک و لوگزامبورگ اطلاق می‌شود، زیرا

این سرزمینها پایین‌تر از سطح دریا قرار

دارند. م.

Antwerp ۱۱۱.

۱۱۲. guilder، واحد پول هلندی. م.

interlude ۱۱۳.

minstrels ۱۱۴.

Fulgens and Lucrece ۱۱۵.

Patient Grissell ۱۱۶.

Mery Magdalene ۱۱۷.

Wealth and Health ۱۱۸.

Lewis Wager ۱۱۹.

Cambises ۱۲۰.

Preston ۱۲۱.

mumming ۱۲۲.

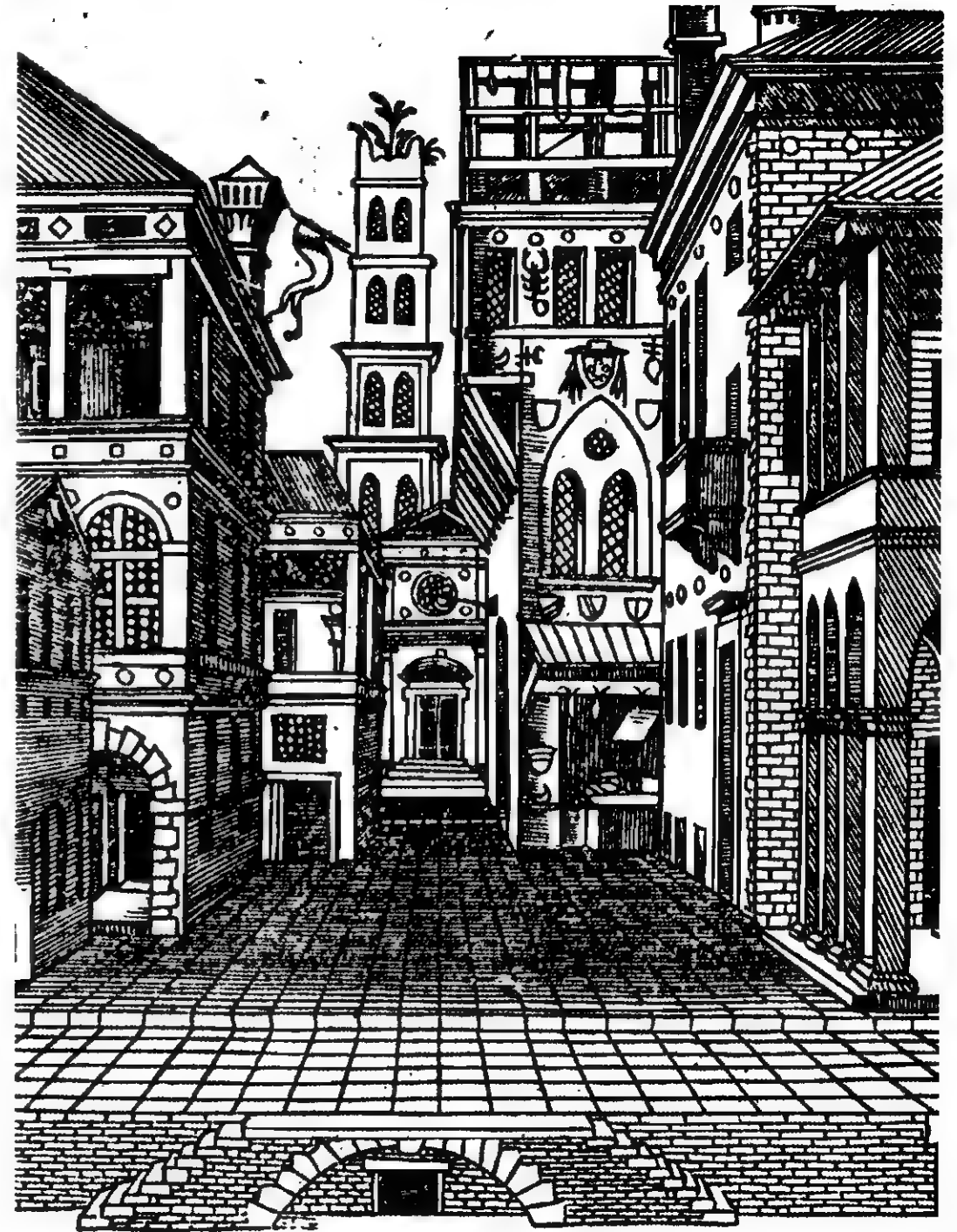


۶

رنسانس ایتالیا

رنسانس با سقوط فئودالیسم، رسد شهرنشینی، قدرت گرفتن شاهزادگان، و ایستادگی در مقابل تعالیم و اصول زندگی کلیسایی رابطه‌ی نزدیکی داشته است. شاید رنسانس (یا نوزایی) بیش از هر چیز با رشد انسان‌گرایی^(۱)، و احیای اسلوبهای جهان‌کلاسیک پیوسته باشد. انسان‌گرایی، چنانکه از نامش برمی‌آید، بازگشتی است به ارزشهای انسانی و زندگی زمینی او؛ این مکتب معتقد است زندگی انسان صرفاً مقدمه‌ای برای زندگی ابدی نیست، بلکه خود صاحب ارزش است. انسان‌گرایان لامذهب نبودند، اما ریاضت‌کش و زاهد هم نبودند. آنان جنبه‌های ستر طبیعت انسان را می‌پذیرفتند

بسیار پیش از آنکه تئاتر قرون وسطی در اواخر سده‌ی شانزدهم به پایان حیاتش برسد، عقاید و آرمانهایی که بعدها به نام رنسانس (نوزایی) شناخته شدند، ظهور نموده بودند. در واقع، اواخر قرون وسطی و اوایل رنسانس حیات مشترکی داشته‌اند. از همین روست که مورخان، تئاتر این هر دو دوره را معمولاً از سال ۱۳۰۰ آغاز می‌کنند، هر چند تصدیق دارند که عناصر قرون وسطایی تا سال ۱۵۰۰ سلطه‌ی بیشتری داشته‌اند. علاوه بر آن، همان نیروهایی که در سرنوشتی فرهنگ قرون وسطایی عمل می‌کردند، در زایش رنسانس نیز دست داشتند، زیرا رنگ باختن قرون وسطی و سر بر آوردن



هنرمندان را حمایت کند، و گسترش همین حمایتها موجب شکوفایی رنسانس شد. با افزایش اعتبار فرد و امکانات او، صنعتگران و نویسندگان گمنام قرون وسطایی بدل به هنرمندانی شدند که دستاوردهای شخصی آنان قابل تقدیر بود. مباحث انجیلی و دین شناسانه جای خود را به اساطیر جهان کلاسیک، تاریخ، و داستانهای تخیلی سپرد. شاید بتوان گفت که هنر رنسانس در ایتالیا در حدود سال ۱۳۰۰ با دانتته (۱۲۶۵-۱۳۲۱) و جوتو (۱۲۶۶-۱۳۳۷) آغاز شد. گرچه دانتته با مباحث دین شناسانه سر و کار داشت، اما ویرژیل (۱) را به عنوان راهنمای خویش در کمدی الهی (۲) برگزید، و نقاشیهای جوتو سبک تزینی سرد و خشک قرون وسطایی را در هم شکست. روح رنسانس را

دسیسه‌های پاپهای رقیب از ۱۳۷۸ تا ۱۴۱۷، تردیدهایی را درباره‌ی کلیسایی که خود راهنمای زندگی‌ی روزانه‌ی مردم بود به وجود آورده بود. فساد دستگاه پاپ نیز موجب نفوذهای فراوان غیرمذهبی‌ها در کلیسا شده بود. علاوه بر آن، از سده‌ی چهارم، کلیسا مبحثی را به میان آورده بود که بنابر آن پاپ جانشین برحق امپراتوران رومی شناخته می‌شد؛ لذا به آسانی می‌توان دریافت که آغاز رنسانس، گرایشی برای تولد دوباره‌ی امپراتوری روم و فضایل غیرمذهبی آن محسوب می‌شد. در سالهای تبعید پاپ، بسیاری از حاکمان ایالات کوچک ایتالیا کوشیدند تا جای خالی پاپ را پرکنند، و بر سر کسب قدرت و اعتبار با یکدیگر رقابت کردند. در آن مناطق فرمانروا را هنگامی فرهخته می‌شناختند که دانشمندان، نویسندگان، و



تصویر ۴۶ نقشه‌ی ایتالیا در حدود سال ۱۵۰۰ میلادی.



تصویر ۱۰۶. (۳) رشد شهرنشینی در آثار نقاشان ایتالیا نیز در دوره‌ی رنسانس منعکس است.

و با دقت و دلسوزی در راه کشف آن گام برمی‌داشتند. آنان مایل بودند زندگی را به وجهی آرمانی و با بینشی واقع‌بینانه تصویر کنند، و انسان را موجودی برآورد می‌کردند که هم قابل تقدیر و تحسین، و هم مستعد فساد است. انسان‌گرایی از دنیای کلاسیک الهام گرفت، جایی که مهد انسان‌گرایی بود، و نیز انگیزه‌ی توجه سراسر اروپا به یونان و روم گردید.

با رشد انسان‌گرایی، روح ماجراجویی و کنجکاوی در پهنه‌ی طبیعت نیز بالیدن گرفت. رنسانس سرآغاز گسترش اکتشافات جغرافیایی، آزمایشهای علمی، جستارهای فلسفی، و خلاقیت‌های هنری گردید و در تعلیم و تربیت، هدف جوامع را پرورش انسان جامع با مهارت‌های فراوان در علم، سیاست، ورزش، و هنر شناخت. بر اینکه رنسانس نخست از ایتالیا سر برآورد دلایل زیادی وجود دارد. ایتالیا به عنوان گذرگاه عمده‌ی تجاری به آسیا و آفریقا از نظر سوق‌الجیشی بهتر از بقیه‌ی اروپا بود، لذا فرهنگ بیزانس، اسلام، و تمدنهای دیگر را بیشتر جذب کرده بود. همچنین رشد تجارت و ثروت در ایتالیا امکانات بیشتری برای آموزشها و صناعات و هنرها فراهم آورده بود. به عنوان کرسی کلیسای کاتولیک، ایتالیا دستخوش ستیزهایی قرار گرفت که از اواخر سده‌ی سیزدهم دستگاه پاپ را می‌آزرد. تغییر مکان دستگاه پاپ از رم به آوینیون در ۱۳۰۵ و

با رشد انسان‌گرایی، روح ماجراجویی و کنجکاوی در پهنه‌ی طبیعت نیز بالیدن گرفت. رنسانس سرآغاز گسترش اکتشافات جغرافیایی، آزمایشهای علمی، جستارهای فلسفی، و خلاقیت‌های هنری گردید و در تعلیم و تربیت، هدف جوامع را پرورش انسان جامع با

همچنین می‌توان در نوشته‌های پترارک^۵ (۱۳۰۴-۱۳۷۴) یافت، که دستنوشته‌های باستانی را جمع کرده، و محققان را به مطالعه آثار یونانی ترغیب می‌نمود. وی خود پیرو سِپِرُو^۶ و سِنِه‌کا بود، و انسان را برتر از مباحث دین‌شناسانه قرار می‌داد؛ و بوکاچیو^۷ (۱۳۱۳-۱۳۷۵) نیز در این راه پیشگام بود و آثار کلاسیک را سرمشق خود قرار داد و وُلَع انسان را برای زندگی در مجموعه‌ی غیرمذهبی و هرزه نگارانه‌ی خود به نام «کامرون»^۸ ارج نهاد.

اولین علائم تغییر درام بواسطه‌ی آگاهی بر شکل‌های دراماتیک نمایشنامه‌های رومن به ظهور رسید. هر چند مطالعه‌ی نمایشنامه‌های لاتین هرگز ترك نشده بود و تراژدیهای سَنِه‌کا به عنوان رنگ‌آمیزی‌ی آموزشهای اخلاقی یا مظهر مهارت ادبی خوانده می‌شد، و کمدیهای ترنس و پلوتوس به عنوان الگوی سخن گفتن برگزیده می‌شد. در طول سده‌ی چهاردهم عده‌ای از نویسندگان قرون وسطایی به ارزش دراماتیک نمایشنامه توجه نشان دادند، و تقلید از آثار کلاسیک را آغاز کردند.

تصویر ۳.۶. (۵) یکی از نقاشیهای جونو.



از اولین تراژدیهای تقلیدی می‌توان نمایشنامه «اکسیرینوس»^۹ (حدود ۱۳۱۵) اثر آلبرتینو موساتو^{۱۰} را نام برد، که شکل تعدیل یافته‌ی سَنِه‌کایی را با مباحثی از جهان‌بینی مسیحی درهم آمیخته است. اما اتحاد شکل و محتوای کلاسیک با نمایشنامه‌ی آشیل^{۱۱} (حدود ۱۳۹۰) اثر آنتونیولاسکی^{۱۲} به وقوع پیوست. از اینرو گاه نمایشنامه‌ی آشیل را اولین تراژدی رنسانس شناخته‌اند. در سده‌ی چهاردهم کمدی نیز پا به میدان نهاد. اولین نمونه‌ی موجود، کمدی‌ی پائولوس^{۱۳} (۱۳۹۰) نوشته‌ی پی‌یر پائولو وِرْچِرِیو^{۱۴} است، که ساتیری است درباره‌ی زندگی دانشجویی در قرون وسطی. همچنین تعدادی از رهبران انسان‌گرایی (هومانیتها) در طول سده‌ی پانزدهم کمدیهای نوشتند که هیچیک از آنها مورد توجه قرار نگرفت.

همه‌ی کمدیها و تراژدیهای اولیه‌ی رنسانس به زبان لاتین نوشته شده‌اند و عملاً هیچیک اجرا نشده‌اند. درام به زبان بومی تا اوایل سده‌ی شانزدهم به وجود نیامد. در این دوران نیز حوادث دیگری موجب تسریع نفوذ درام کلاسیک گردید، از جمله در ۱۴۲۹، دوازده نمایشنامه‌ی گمشده‌ی پلوتوس پیدا شد؛ در ۱۴۵۳، که سال سقوط قسطنطنیه بود، عده‌ی کثیری از محققان و دانشمندان آنجا همراه با دستنوشته‌های بسیاری از نمایشنامه‌های یونانی به ایتالیا آمدند؛ در ۱۴۵۶، با اختراع صنعت چاپ، انتشار متنها‌ی بی‌شمار کلاسیک میسر شد؛ و بین ۱۴۷۲ و ۱۵۱۸، همه‌ی نمایشنامه‌های یونانی و رومی که تا آن موقع شناخته شده بودند منتشر گردیدند. در این دوران، توجه به درام کلاسیک که تا اواخر سده‌ی پانزدهم ویژه‌ی دانشمندان و محققان بود به دربارهای کوچک و فراوان ایتالیا راه یافت. حدود ۱۴۸۵،

فرمانروایان ایتالیا حمایت از درام نویس‌ان و سرمایه‌گذاری در تهیه‌ی نمایشنامه‌های رومن و یا تقلید از آنها را آغاز کردند. اشتیاق خوانندگان و تماشاگران درباری برای دسترسی به نمایشنامه‌های کلاسیک، شاید انگیزه‌ی اصلی ترجمه‌ی نمایشنامه‌های رومن به زبان ایتالیایی و نیز انگیزه‌ی نوشتن نمایشنامه به زبان بومی باشد.

اولین درام به زبان بومی در ۱۵۰۸ در دربار فرارا^{۱۵} به روی صحنه آمد، که کمدی‌ی لاکاساریا (یا جعبه‌ی جواهر^{۱۶}) نوشته‌ی لودویکو آریوستو^{۱۷}، (۱۴۷۴-۱۵۲۳) بود. صحنه‌پردازی این کمدی که موضوع مورد علاقه‌ی رومیان را داشت (عاشق و معشوق پس از اینکه در می‌یابند معشوقه دختر گمشده‌ی يك مرد ثروتمند بوده است به هم می‌رسند) دارای عناصری از زندگی آن زمان ایتالیا بود. آریوستو به نمایشنامه‌نویسی ادامه داد، و نمایشنامه‌های بدلیها^{۱۸}، شارلاتان^{۱۹}، دانشجویان، و دلال محبت^{۲۰} را نیز نوشت. تحول کمدیهای بومی (غیرلاتین) توسط برناردو ویزی دای بی‌یه‌نا^{۲۱} با نمایشنامه‌ی لاکالاندیریا^{۲۲} ادامه یافت، که تلفیق موفقیت‌آمیزی از عناصر رومن و عناصر معاصر ایتالیا بود. این نمایشنامه، که از مناکی اثر پلوتوس اقتباس شده است، درباره‌ی خواهر و برادر دوقلویی است که پس از حوادث پیچیده‌ای همراه با بدل پوشیها و روابط نامشروع سرانجام به راز خود پی می‌برند. این ترکیب عناصر سنتی با مسائل آن زمان، الگوی نویسندگان بعدی گردید. قدم بعدی در راه اعتلای کمدی آن عصر را نیکولو ماکیاوولی^{۲۳} (۱۴۶۹-۱۵۲۷) با نمایشنامه‌ی مهرگیا^{۲۴} (حدود ۱۵۱۳-۱۵۲۰) برداشت، که در آن موضوع نمایشنامه تازه، اما شکل آن از

دو، در سراسر اروپا مورد تحسین و تقلید فراوان قرار گرفتند.

به این ترتیب در طول دویست سال، از اواخر سده‌ی چهاردهم تا اواخر سده‌ی شانزدهم، درام رنسانس در ایتالیا تحول یافت. امروزه این نمایشنامه‌ها تقریباً تنها از آن رو مورد توجه‌اند که نخستین خط روشن تمایز از درام قرون وسطایی را نشان می‌دهند، و نیز به این دلیل که الگوی درام کشورهای دیگر شدند (به‌خصوص فرانسه و انگلیس)، درامهایی که با ارزشهای پایداری نوشته شدند.

حدود میانه‌ی سده‌ی شانزدهم، رنسانس ایتالیا وارد مرحله‌ی تازه‌ای گردید، و همان نیروهایی که تئاتر قرون وسطی را به کناری زدند، تحرك اولیه‌ی درام



تصویر ۵۶. صفحه‌ی عنوان مجموعه‌ی نمایشنامه‌های اریوستو که در سال ۱۵۳۵ در رم چاپ شد.

مرهون شهرت مؤلفی به نام جانباتیستا جیرالدی سینتیو (۱۵۰۴-۱۵۷۳) بود. تراژدی اوربک (۱۵۴۱) از سینتیو داستان انتقامی به شیوه‌ی سته‌کاست، و اولین تراژدی به زبان ایتالیایی است که بر صحنه آمده است. سینتیو پس از نوشتن دو تراژدی دیگر به نامهای دیدو (۱۵۴۰) و کلئوپاترا، به نوشتن نمایشنامه‌هایی روی آورد که هم جدی بودند و هم پایان خوش داشتند، زیرا وی معتقد بود که مردم چنین داستانهایی را بیشتر می‌پسندند. نتیجه این که آخرین نمایشنامه‌های وی ملودرام از آب در آمدند. شك نیست که سینتیو بر همه‌ی اخلاف خود تأثیر قاطعی نهاد، حتی بر آنهایی که از قراردادن پایان خوش در تراژدیهای خود پرهیز می‌کردند. هیچ درام نویس جدی دیگری نتوانست از نظر محبوبیت جای سینتیو را بگیرد، اما تعدادی درام نویس دیگر در کشور خود و در کشورهای دیگر مورد تحسین قرار گرفتند، و در شکوفایی تراژدی که از عصر روم به بعد افسرده شده بود تأثیر بسزایی نهادند.

علاوه بر کمدی و تراژدی، درامهای پاستورال (روستایی) نیز در رنسانس ایتالیا رونق گرفتند. پاستورال از آنرو تحول یافت که نمایشنامه‌های سانیتر قدیمی مورد توجه بسیار بودند، و در اینجا دنیای خشن و هرزه‌ی ساتیرهای یونانی به چکامه‌هایی دربارهای شهبانان، حوریان، و ساتیرهای تعدیل یافته‌تر راه بردند. در این ساتیرها، موضوع اصلی عشق بود که بر موانع بیشمار که بر سر راهش قرار می‌گرفت فائق می‌آمد. اولین پاستورال در سال ۱۴۷۱ نوشته شد، و این شکل دراماتیک در اواخر سده‌ی شانزدهم با نمایشنامه‌ی آمینتا (۱۵۷۳) نوشته‌ی تورکوانسو تاسسو (۱۵۹۰) و نمایشنامه‌ی چوپان وفادار (۱۵۹۰) نوشته‌ی جانباتیستا گوارینی (۱۵۹۰) به اوج محبوبیت رسید، و این هر

تصویر ۴۶. (۵) دانه در حال معدوم بخش نورج ر کمدی الهی به فرا یلازیو. نقاشی از برسی



بر درام تازه‌پای این کشورها بر جای نهاد. اولین تراژدی بومی سوفونیسبا (۱۵۱۵) اثر جانجورجو تریسینو (۱۴۷۸-۱۵۵۰) است. تریسینو تراژدی نویسان یونانی را الگو قرار داد، در تراژدیهای خود از پانزده همسرا استفاده کرد، و از تقسیم تراژدی به پرده‌های متعدد اجتناب ورزید. تریسینو که به عمد از تأثیرات نافذ سته‌کا دوری می‌جست، خود مباحثی را برانگیخت که سالها به سان مباحث یونانی و رومی، برای مؤلفان ایتالیایی الگوی مناسبی شناخته می‌شد. سرانجام حامیان متعصب سبک رومن به پیروزی رسیدند، و این امر

کمدی رومن گرفته شده بود. در این نمایشنامه زن زناکاری شوهر ساده لوح خود را فریب می‌دهد. این نمایشنامه شباهت زیادی به فارسیهای قرون وسطایی دارد. در سال ۱۵۴۰ کمدی بومی در ایتالیا جای خود را کاملاً باز کرده بود. با آنکه تعداد کمی از آثار این نویسندگان به دست ما رسیده است، اما می‌توان گفت آنان اولین نویسندگان رنسانس بودند که فن کمدی لاتین را فرا گرفتند و آن را با سلیقه‌ی دوران خود وفق دادند. پس از ۱۵۷۵، در فرانسه و انگلیس آثار این نویسندگان خوانندگان بسیار داشت، و تأثیر قابل توجهی



تصویر ۶۶. طرح لباس توسط برناردو بوتالتی برای يك نمایش اینترمتسو، که در ۱۵۸۹ در کاخ اوفیسی در فلورانس اجرا شده است. موزی تئاتر، موزی ویکتوریا و آلبرت.

حقایقی که می‌تواند در واقعیت اتفاق افتد پایه‌ریزی کنند. لذا در عمل از خیالپردازی و خلق حوادث فوق طبیعی اجتناب می‌شد، مگر آنکه وقایع فوق طبیعی از داستانهای اساطیری، تاریخ، یا از انجیل برگرفته شده باشند، و حتی در این موارد نیز این گونه حوادث به اختصار برگزار می‌شدند. علاوه بر آن شیوه‌هایی همچون تکیه‌گویی و همسرایی به تدریج متروک شدند، زیرا استدلال می‌شد هنگامی که دو شخصیت در صحنه و در کنار هم ایستاده‌اند و یا هنگامی که درباره‌ی رازی در صحنه سخن به میان می‌آید، طبیعی نیست که با صدای بلند و در حضور جمع کثیر همسرایان برای خود سخن بگویند. به جای آن شیوه‌ی دیگری به کار گرفته شد، یعنی برای هر يك از شخصیتها يك فرد یا يك گروه محرم یا همراه (یا مورد اعتماد) در صحنه قرار داده شد، تا هر شخصیتی بتواند در مقابل همراز اسرار درون خود را فاش سازد. گرایش به واقعگرایی همچنین درام نویسان را بر آن داشت تا صحنه‌های جنگ، صحنه‌های پر جمعیت، و صحنه‌های خشونت‌آمیز و مرگ را از متن صحنه خارج کنند، زیرا در يك نمایش واقعی و طبیعی ایجاد چنین

صاحب‌نظران رسید.

پس از آنکه شورای ترنت آموزشهای توماس آکویناس قدیس را به عنوان موضع رسمی کلیسا پذیرفت (او به شدت تحت تأثیر ارسطو بود) نفوذ ارسطو باز هم افزایش یافت. از آن پس غالب صاحب‌نظران ارسطو را به عنوان یگانه مرجع مسائل ادبی پذیرفتند. از میان رسالات فراوانی که پس از ۱۵۵۰ نوشته شدند، نظرات سه تن نافذترین تأثیرات را داشته است: آنتونیو مینتورنو^(۱) (؟ - ۱۵۷۴)، جولیه جزاره اسکالیچر^(۲) (۱۴۹۴ - ۱۵۵۸)، و لودویکو کاستل ورتو^(۳) (۱۵۰۱ - ۱۵۷۱). هر چند این سه تن، و نویسندگان دیگر، در جزئیات اختلاف داشتند، اما در کل در يك نقطه به هم می‌رسیدند، و آن نقطه‌ای بود که مکتب نئوکلاسیک از آن بنیاد گرفت.

اصول عقاید نئوکلاسیک بر عین نمایش^(۴) یا ظهور حقیقت استوار بود. مفهوم پیچیده‌ی عین نمایشی را می‌توان در سه هدف اصلی خلاصه کرد: واقعیت، اخلاق، و تعمیم. در رابطه با واقعیت، منتقدین انتظار داشتند که درام نویسان موضوع نمایشنامه و حوادث آن را براساس

با ایجاد قصرهای عظیم و نمایش اعتبار بی‌چون و چرای خویش به يك بیان هنری رسیدند. شکل‌های احیا شده‌ی کلاسیک در رسانس خطوط روشن خود را در پیچ و خم تصاویر تزئینی باروک و زرق و برق افراطی آن از دست دادند. در همه‌ی هنرها گرایشی به سوی عظمت، غنا، و خیره‌کنندگی به وجود آمد. همه‌ی این ویژگیها لاجرم در تئاتر نیز بروز کردند، هر چند این تأثیر تا سده‌ی هفدهم آشکار نگشت.

آرمان نئوکلاسیک

گرایشهای تازه در درام، نخستین بار با قاعده بندی آرمانهای نئوکلاسیک پدیدار شدند. این گرایش در ایتالیا در سال ۱۵۷۰ به يك بیان کامل تبدیل شد، و پس از آن به سراسر اروپا گسترش یافت. مکتب نئوکلاسیک از اواسط سده‌ی هفدهم تا اواخر سده‌ی نوزدهم شیوه‌ی غالب نقد هنری شناخته می‌شد.

پیش از ۱۵۵۰، توجه به نظریه‌های ادبی به تدریج گسترش یافته بود، و در رساله‌ی هنر شاعری^(۱) از هوراس و فن شعر از ارسطو اهمیت ویژه‌ای یافته بودند. رساله‌ی هوراس از هنگام تصنیف آن در سده‌ی اول میلادی هرگز فراموش نشده بود، اما رساله‌ی ارسطو تا پیش از ۱۴۹۸، که در ایتالیا به زبان لاتین ترجمه و منتشر شد، بسیار کم شناخته شده بود. در سده‌ی شانزدهم نفوذ ارسطو بر مباحث ادبی مطلق گردید. در سال ۱۵۴۸ اولین تفسیر بر فن شعر ارسطو توسط روبرتلولو^(۲) نوشته و منتشر شد، و در ۱۵۴۹ ترجمه‌ی ایتالیایی رساله‌ی ارسطو به دست

رسانس را نیز از او گرفتند. از شورای ترنت (که بین سالهای ۱۵۴۵ و ۱۵۶۳ برقرار بود) به کلیسای کاتولیک پیشنهاد شد تا در مقابل تجزیه‌طلبیهای پروتستانها مقاومت به عمل آید. کلیسا شیوه‌هایی برانگیخت تا میدان را از عقاید مخالف و معاند بگیرد، و وفاداری بی‌چون و چرا به اصول مسیحیت (راست دینی یا ارتدکسی) را تضمین کند. در میان اصلاحاتی که به عمل آمد تجدیدنظر در قانون تفتیش عقاید و جمع‌آوری فهرست تهذیب^(۳) را (فهرست اعمالی که کلیسا گناه می‌شمرد و مایل بود از انجام آنها جلوگیری کند) می‌توان برشمرد. پس آزادی اندیشه و آگاهی تا حدی تأمین شد. از طرفی ایتالیا نیز مجبور شد موقعیت اقتصادی خود را دوباره ارزیابی کند. سقوط قسطنطنیه راههای تجاری بسیاری را به شرق بسته بود، و کشفیات جغرافیایی توسط اسپانیا و پرتغال و سایر ملتها، پس از سده‌ی پانزدهم برتری ایتالیا را از نظر تجارت و ثروت به طور روزافزونی تهدید می‌کرد.

به این علت و علل دیگر، نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم برای ایتالیا سالهای اضطراب و نگرانی بود. مورخان تاریخ هنر برای توصیف شیوه‌های متفاخر و سبکهای بصری متصنع در این دوره اصطلاح «شیوه‌گرایی»^(۴) را به کار می‌برند. آنان همچنین برای سبکی که در سده‌ی شانزدهم به وجود آمد اصطلاح «باروک»^(۵) را ساخته‌اند. از نظر آنها سبک باروک تا حدی نشانگر اعتماد به نفس تازه‌ای بود که کلیسا به دست آورده بود. در این سبک بناهای عظیم و ماندنی با آذینهای پر زرق و برق و استادانه به وجود آمدند. محققان این تغییر و تحولات را مربوط به رشد مطلق‌گرایی در حکومت و قدرت شاهزادگانی می‌دانند که

صحنه‌هایی میسر نمی‌بود.

وفاداری به واقعگرایی تا حد زیادی توسط دیگران تعدیل یافت: آنها می‌گفتند درام باید درس اخلاق بدهد و وظیفه‌اش این نیست که زندگی واقعی را عیناً منعکس کند؛ درام‌نویس باید قادر باشد برای اخلاق مورد پذیرش خود الگویی فراهم کند؛ از آنجا که خداوند هم قادر مطلق و هم عادل است، لذا به حکم منطق، در جهانی که خداوند فرمانروای آن است باید درام نشان‌دهنده‌ی قدرت و عدل خداوند هر دو باشد. بر این اساس شرارت باید مورد عتاب قرار گیرد و نیکی پاداش ببیند. در مواردی از زندگی که ظاهراً عدالت برقرار نگردیده، باید توضیح داد که برنامه‌ی خداوند درازمدت است و این امر باید برای مردم به دقت تفهیم شود، زیرا مسلماً سرانجام عدالت بر جهان حاکم خواهد شد. از اینرو انحراف آشکار از عدالت برای درام نامناسب شناخته می‌شد، زیرا وظیفه‌ی درام به دست دادن واقعیت مطلق است، و این واقعیت از اخلاق و عدالت قابل تجزیه نیست. واقعیت و اخلاق باز هم تعدیل یافتند؛ زیرا گفته شد که کلید کشف حقیقت در انتزاع و تعمیم است. به جای جستجوی حقیقت در آشوب جزئیات ظاهری، نئوکلاسیکها آن را در خواص و علانی جای دادند که در مقوله‌ای معین، در همه‌ی بدیده‌ها مشترک است. حصایبی که از يك مورد به مورد دیگر تفاوت می‌یابند، بدیده‌هایی تصادفی هستند، پس نمی‌توانند بخش عمده‌ای از حقیقت باشند. بدین ترتیب، حقیقت به عنوان آن چیز ویژه‌ای تعریف شد که قابلیت معیار شدن را دارا باشد، و از طریق آزمایشهای منظم و عقلانی يك بدیده قابل کشف باشد، چه این آزمایشها طبیعی باشند چه ساختگی. و از آنجا که این معیارها در بر گیرنده‌ی

حقیقت در اساسی‌ترین شکل خود شناخته می‌شدند - که به رغم دورانهای تاریخی و مکانهای جغرافیایی بی‌تغییر می‌مانند - می‌بایست پایه‌ی همه‌ی خلاقتهای ادبی و نقدها قرار گیرند.

پس مفهوم عین‌نمایی کوششی است برای تعریف واقعیت، و درام‌نویس باید آن را جستجو کند و در آثار خود منعکس نماید. از این بینش بنیادی اصول کم‌اهمیت‌تری نیز شاخه کرد، زیرا این عقیده که حقیقت در دل معیارها نهفته است به همه‌ی جنبه‌های ساختار دراماتیک گسترش یافت. همه‌ی درامها به دو نوع اصلی تقلیل یافتند: کمدی و تراژدی؛ و شکل‌های نمایشی دیگر، از آنجا که «ناخالص» بودند، مهربی‌ارزشی خوردند. در نتیجه بر خلوص اشکال دراماتیک - یعنی عدم التقاط عناصر جدی با عناصر کمدی - تأکید شد.

گفته می‌شد تراژدی و کمدی الگوی معیاری خود را دارند. همچنین گفته می‌شد که کمدی باید شخصیت‌های خود را از طبقات متوسط و پایین جامعه برگزیند، داستانهای خود را از مسائل روزمره و خصوصی بگیرد، پایان خوش داشته باشد، و به زبان روزانه‌ی مردم عادی سخن بگوید؛ تراژدی باید شخصیت‌های خود را از میان طبقات حاکم برگزیند تا بتواند داستانهای خود را بر تاریخ و اساطیر بنا نهد، پایان خوش نداشته باشد، و سبکی ممتاز و شاعرانه به کار برد. این معیارها در چند نکته با نمایشنامه‌های یونانی تفاوت داشتند که شاید عمده‌ترین آنها جایگزین کردن طبقات اجتماعی به جای کیفیت‌های اخلاقی در توصیف شخصیتها باشد.

مفهوم معیارها در شخصیت‌پردازی نیز دخالت کرد. زیرا درام‌نویس باید جنبه‌های پایدار طبیعت انسان را جایگزین جنبه‌های عجیب و غریبی کند که ویژه‌ی يك

زمان و يك مکان مشخص هستند. برای گزینش معیارها (یا دکوروم^{۵۵}) مناسب برای شخصیتها) همه‌ی انسانها برحسب سن، طبقه‌ی اجتماعی، جنس، و شغل خود طبقه‌بندی شدند، و نشانه‌های هر يك توضیح داده شد. در نتیجه درام نئوکلاسیک متعایل به تجسم تپیهایی شد که اگر دکوروم مناسبی را برمی‌گزیدند کامیاب، و اگر از آن انحراف می‌جستند طرد می‌شدند.

گفته می‌شد کارکرد همه‌ی نمایشنامه‌ها «آموزش دادن و لذت بخشیدن» است. هر چند هدف آموزشی در دوران کلاسیک نیز مدّ نظر بوده است، اما تأکید بر آن نمی‌شد، تا اینکه انسانگرایان رئسانس، در زمانی که آموزش از هدفهای دین شناسانه‌ی خود تهی شده بود، لازم دیدند نوشته‌ها و آثار ادبی خود را به این طریق توجیه کنند. چون آنها درام را به عنوان وسیله‌ای مفید معرفی می‌کردند، لذا مایل بودند جنبه‌های سازنده و ارشادی ادبیات را بر جنبه‌های لذت‌بخش نهفته در آن برتری دهند. گفته می‌شد که کمدی از طریق نمایش ابلهانه می‌آموخت که باید از این رفتارها پرهیز شود، و تراژدی نتایج رعب‌آور اشتباهات و اعمال ناروا را نشان می‌داد. این عقاید درباره‌ی کارکرد درام، تا پایان سده‌ی هجدهم بر افکار منتقدان سلطه داشت.

در طول سده‌ی شانزدهم همچنین قانون «سه وحدت» حرکت، زمان، و مکان نیز قاعده‌بندی شد. وحدت حرکت درام از دوران یونان باستان مورد توجه بوده است، اما وحدت زمان نخستین بار در ۱۵۲۳، و وحدت مکان در ۱۵۷۰ مطرح شد. کاستل ورتو نخستین بار در ۱۵۷۰ این سه وحدت را به عنوان قوانین اصلی درام اعلام کرد. وی اظهار داشت، چون تماشاگر می‌داند که فقط چند ساعتی در تئاتر نشسته

است، نمی‌توان از او انتظار داشت داستانی را با زمان طولانی بپذیرد. همچنین، تماشاگر می‌داند که همواره در يك مکان نشسته است، لذا نمی‌تواند تغییر محل‌های گوناگون را بپذیرد. پس از ۱۵۷۰، غالب منتقدان در يك نمایشنامه تنها يك داستان را می‌پذیرفتند، (وحدت حرکت) که در ۲۴ ساعت یا کمتر (وحدت زمان)، و در يك مکان اتفاق می‌افتاد (وحدت مکان)؛ البته غالب نویسندگان قانون اخیر را قدری توسعه می‌دادند تا بتوانند از مکانهای مختلف استفاده کنند، به شرط آن که بتوان به سادگی این کار را انجام داد، و اصول قانون قبلی، یعنی ۲۴ ساعت زمان داستان را نقض نکرد. تقسیم نمایشنامه به پنج پرده نیز از نیازهای اساسی يك نمایشنامه شناخته شد. هوراس نخستین کسی بود که در روم باستان این قانون را پیشنهاد کرد، و در رئسانس به عنوان معیاری در درام پذیرفته شد.

با آنکه بسیاری از اصول نئوکلاسیک امروز محدود کننده و بی‌منطق به نظر می‌رسند، اما در سالهای ۱۵۷۰ تا ۱۷۵۰ بسیار منطقی و مورد احترام بوده‌اند. با جا افتادن اصول نئوکلاسیک در ایتالیا درام به طور روزافزونی رواج یافت. گرچه نمایشنامه‌های بسیاری سراغ داریم که از این قوانین پیروی نکرده‌اند، اما چنین نمایشنامه‌هایی در آن دوران معمولاً آثاری دست دوم و بی‌ارزش محسوب می‌شدند.

در طول سده‌ی شانزدهم قوانین سه‌گانه‌ی نئوکلاسیکها، در خارج از محافل روشنفکران و تحصیلکردگان بسیار کم شناخته بود، و آنان که فارغ از این قوانین مبادرت به نوشتن نمایشنامه می‌کردند طرفداران زیادی نمی‌یافتند. استقبال تماشاگران از تراژدی حتی در میان قشرهای تحصیلکرده متفاوت بود،

اما کمندی که معمولاً در دربارها اجرا می‌شد محبوبیت بیشتری داشت، زیرا در فاصله‌ی بین پرده‌های آن میان پرده‌ها (اینترمتسوها)ی سرگرم کننده‌ای گنجانیده می‌شد.

اینترمتسو و اپرای ایتالیایی

میان پرده‌های ایتالیایی (اینترمتسوها) از ماشه راتامی و سرگرمیهایی که در مواقع خاصی در دربار اجرا می‌شدند سرچشمه گرفته‌اند. (برای اطلاعات بیشتر به فصل چهارم رجوع شود.) این نمایشها نخست در اواخر سده‌ی پانزدهم همراه کمدها اجرا می‌شدند. ویژگی این میان پرده‌ها در صحنه‌پردازی، لباس، نور، افکتها، رقص، و موسیقی آنها بود. گفتار تنها زمانی به کار می‌رفت که بخواهد داستان تمثیلی آن را شرح دهد. از آنجا که نمایشهای سرگرمی در مراسم نامزدی، عروسی، تولد، و میهمانیهای شاهانه اجرا می‌شد، لذا میان‌پرده در آنها همچون هدیه‌ای گرانقیمت به شخص مورد نظر تقدیم می‌شد. بدین لحاظ میان پرده‌ها نه تنها شگفت‌انگیز و تماشایی بودند، بلکه ابزارهای قدرت سیاسی و دیپلماسی نیز محسوب می‌شدند.

چهار نوع میان پرده (اینترمتسو) وجود داشت، و در بین پنج پرده‌ی درامها و در مدت تنفس اجرا می‌شد. در ابتدا اجرای نمایشهایی چنین پر زرق و برق و تمثیلی در وسط يك نمایش دراماتيك مورد اعتراض بود، اما در سال ۱۵۷۰ میان پرده‌ها حتی از درام اصلی محبوب‌تر شدند. در آغاز میان‌پرده‌های گوناگونی که در

میانه‌ی درام اجرا می‌شدند با درام اصلی، و نیز با یکدیگر ارتباطی نداشتند، اما به تدریج هم به یکدیگر و هم به درام اصلی ارتباط داده شدند. در اواخر سده‌ی شانزدهم میان پرده‌ها برای خود نمایشهایی مستقل و در چهار پرده بودند که در اثنای تنفسها اجرا می‌شدند، و از طریق يك داستان مشترك به یکدیگر ارتباط می‌یافتند، و منتقدان علاقه داشتند اینترمتسوها را به اینتر لودهای همسرایی در درام یونانی تشبیه کنند.

چون ارزش میان پرده در زرق و برق آن بود، از اینرو انگیزه‌ی تجربیات بیشماری در صحنه‌پردازی گردید. از آنجا که لازم بود میان پرده به سرعت چیده و برچیده شود تا در مدت تنفسها وقت زیادی را اشغال نکند، پس شیوه‌های جدیدی نیز برای تعویض دکور و صحنه ابداع شد. در سده‌ی هفدهم میان پرده‌ها جذب اپرا شدند، و در شکل جدید نیز تا مدتی در فاصله‌ی پرده‌ها اجرا می‌شدند، همان طور که کمدها در اثنای تنفسی به نمایش درمی‌آمدند. در ۱۶۵۰ میان پرده‌ها عملاً کنار گذاشته شده بودند.

تقدیر بر آن بود که اپرا شکل ویژه‌ی دراماتيك ایتالیایی گردد. در طول رنسانس، در ایتالیا «فرهنگستانها» (آکادمیها) و انجمنهای فرهنگی بسیاری تأسیس شدند، و مردانی با علاقه‌های علمی و هنری مشترك در آن گرد آمدند و از دل این انجمنها، از جمله انجمن کامراتای فلورانس^(۵۸)، بود که اپرا زاده شد. اعضای کامراتا که به موسیقی یونان و رابطه‌ی آن با درام توجه داشتند، می‌خواستند نمایشنامه‌هایی بیافرینند که شبیه تراژدیهای یونانی باشد. اولین اثر کامل آنان، و اولین «اپرا»ی موجود، اپرای دافنه^(۵۹) (۱۵۹۴) بود که متن آن را اوتاوینو رینوچینی^(۶۰) و

توسعه‌ی شیوه‌های جدید صحنه‌پردازی

گرایش به درام کلاسیك در سده‌ی چهاردهم آغاز شده بود، اما هیچك از درامهای باستانی تا سال ۱۴۸۶ به اجرا در نیامده بودند. در این سال فرهنگستان رم شروع به تجربیات تازه‌ای کرد. در حوالی همین سال در دربار شهر فرارا اجرای نمایش شروع شد، و بزودی دربارها و فرهنگستانهای دیگر رقابت بر سر صحنه‌آرایی برتر را آغاز کردند. در اوایل سده‌ی شانزدهم، ارائه‌ی نمایش در همه‌ی جشنهای درباری به صورت يك سنت در آمده بود، و در فرهنگستانها نیز برای اعضا و میهمانانشان نمایشهایی ترتیب داده می‌شد.

تهیه‌ی نمایشهای تئاتری را می‌توان تا حدی متأثر از رساله‌ی ویتروویوس درباره‌ی معماری رومن دانست. کتاب معماری^(۶۱) ویتروویوس در سال ۱۴۱۴ کشف و در ۱۴۸۶ منتشر شد، و در سال ۱۵۰۰ مرجع اصلی همه‌ی مسائل مربوط به معماری و صحنه‌آرایی شناخته می‌شد؛ درست به گونه‌ای که فن شعر ارسطو مرجع مسائل ادبی به شمار می‌رفت. از آنجا که تهیه‌کنندگان اولیه‌ی نمایش میل داشتند دستاوردهای بومی در نمایشهای رومی را تقلید کنند، لذا برای کسب اطلاعات لازم از اودیتوریوم و صحنه، درباره‌ی دکورهای مناسب برای تراژدی، کمده‌ی و ساتیر، و همچنین برای تحمیل نمایشهایی که باید توسط حاکمان و ثروتمندان سرمایه‌گذاری شوند به ویتروویوس روی آوردند. اما بیان کم و بیش رمزآمیز ویتروویوس به راحتی قابل سوءتفاهم بود، بویژه که توضیحات کلامی او با تصویر و

جولیو کاجینی^(۶۲) و موسیقی آن را یاکوپو پری^(۶۳) نوشتند. در این اپرا دیالوگ و قطعات همسرایی همراه موسیقی تحریر می‌شدند، و موسیقی در درجه‌ی اول به منظور بالا بردن تأثیر دراماتيك دیالوگ مورد استفاده قرار می‌گرفت. اپرا با همین آغاز ساده به وجود آمد، و بعدها از شکلهای پر اهمیت هنری در دوران باروک به شمار رفت.

اولین مصنف بزرگ اپرا کلودیو مونتیه وردی^(۶۴) (۱۵۶۷ - ۱۶۴۳) بود که در اپرای اورفئوس^(۶۵) (۱۶۰۷) نقش سازها را گسترش داد، و ارزشهای دراماتيك اپرا را به ارزشهای موزیکال تبدیل کرد؛ مصنفهای بعدی این گرایش را ادامه دادند. به هر حال تا سال ۱۶۳۷، اپرا در درجه‌ی اول يك سرگرمی درباری و فرهنگستانی محسوب می‌شد. در این سال گشایش يك اپرا در یکی از تالارهای عمومی ونیز، امکان دیدن اپرا را نخستین بار برای مردم فراهم آورد. این عمل جسورانه چندین موفقیت‌آمیز بود که بین سالهای ۱۶۴۰ تا ۱۷۰۰ چهار تالار اپرا در ونیز، شهری با ۱۴۰،۰۰۰ جمعیت، به‌طور مرتب برنامه اجرا می‌کردند. اپرا از ونیز به سراسر ایتالیا، و از آنجا به سراسر اروپا گسترش یافت. اپرا نیز به عنوان يك سرگرمی محسوب، دستخوش تغییرات چشمگیری گردید. با کم شدن قطعات تکخوانی و آوازهای همسرایی، بر تعداد آوازهای غنایی یا آریاها^(۶۶) افزوده شد. پایان خوش رواج بسیار یافت، و دکورهای مجلل درباری حتی مجلل‌تر و استادانه‌تر از میان پرده‌ها به کار گرفته شدند. سرانجام، هنگامی که اپرا به کشورهای دیگر صادر شد، عظمت و شکوه اپرای ایتالیایی را نیز با خود به همراه برد.

تصویر ۸.۶. (۵) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی آدلفی.
 این صحنه که از سه جانب قابل دیدن بود هابیل
 اغلب‌تر از صحنه‌های سالهای بعد بود.

تصویر ۷.۶. (۵) کالیویوس به صحنه می‌آید تا پیش
 درآمد نمایشنامه‌ی ارنست را تحریر کند.



نقشه همراه نبود. چون رساله‌ی معماری مبهم و دوبهلو
 نوشته شده بود، تفسیرها و نقدهای زیادی در باب آن
 منتشر شد که معتبرترین این تفسیرها متعلق به
 یوکوندوس^(۵۱) و فیلاندر^(۵۲) (۱۵۴۴) است.
 هنگامی که اعضای فرهنگستان رم، حدود سال
 ۱۴۸۶، اجرای نمایش را آغاز کردند، برای کسب
 رهنمود به آثار ویتروویوس رجوع کردند و تحت رهبری
 پومپونیوس لانتیوس^(۵۳) به بازسازی تئاتر رومن
 پرداختند. از سراسر اروپا مردان جوان برای تحصیل نزد
 لانتیوس می‌آمدند و بسیاری از آرای او را به سرزمین
 خود می‌بردند. لانتیوس احتمالاً از طریق مطالعه‌ی آثار
 ویتروویوس بود که به صحنه‌ای مشابه با آنچه که در
 کتاب آثار ترنس در اواخر سده‌ی پانزدهم نشان داده شده
 است رسید. در تصاویر این کتاب سکویی به چشم



می‌خورد که در پشت آن صحنه‌ای اتاق مانند قرار دارد.
 این نما هم مسطح و هم زاویه‌دار است، و به ورودیهایی
 پرده‌دار تقسیم شده است. این ورودیه‌ها هر يك نماینده‌ی
 محل یکی از شخصیتها هستند. اولین چاپ
 نمایشنامه‌های ترنس که چنین صحنه‌ای را نشان می‌دهد
 در سال ۱۴۹۳ در لیون انتشار یافت، و توسط گودوکوس
 بادپوس^(۵۴)، یکی از شاگردان لاتئوس، تدوین شد. این
 تصاویر در چاپ و نیز در ۱۵۱۱ نیز آمده‌اند، و پس از آن
 در سراسر اروپا رایج شده‌اند. برخی از محققان اظهار
 می‌دارند که در سده‌ی شانزدهم این «صحنه‌ی ترنس»
 تقریباً در همه جا، بویژه در مدارس، مورد استفاده قرار
 می‌گرفت. عده‌ی دیگری نیز معتقدند که این کتاب هرگز
 رواج چندانی نداشته است.

اگر لاتئوس و دیگران واقعاً چنین صحنه‌ای را به
 کار برده باشند، باید گفت که سنت آنان بزودی با افزودن
 نقاشیهایی با پرسپکتیو تعدیل یافته، و تجربیات بعدی
 جای آموزشهای ویتروویوس را گرفتند. پرسپکتیو در
 يك دوران طولانی تحول یافت، و اصول آن توسط
 معماری به نام فیلیپو برنللسکی^(۵۵) (۱۳۷۷ - ۱۴۴۶) و
 نقاشیهای مازاتچو^(۵۶) (۱۴۰۱ - ۱۴۲۸) حدود سال
 ۱۴۲۵ تدوین و سازمان یافت. اما رساله‌ی دلاپیتورا^(۵۷)



(۱۴۲۵) اثر لئون باتیستا آلبرتی^(۵۸) راه و روش طراحی‌ی
 پرسپکتیو را پایه نهاد. درك آلبرتی از پرسپکتیو محدود
 بود، زیرا در روش او همه‌ی اشیاء چنان طراحی می‌شدند
 که گویی با صفحه‌ی تصویر موازی هستند. تنها در دوران
 لئوناردو داوینچی^(۵۹) (۱۴۵۲ - ۱۵۱۹) بود که افق را
 کروی، و از دید ناظر در همه‌ی جهات منحنی الخط در
 نظر گرفتند. حتی در آن زمان نیز تکنیکها هنوز به
 درجه‌ای نرسیدند که بتوان اشیاء را در سطوح مختلف بر
 صحنه طراحی کرد. بسیاری از تحولات بعدی در طراحی
 پرسپکتیو صحنه تنها پس از تجربیات فراوان حاصل
 آمدند.

امروز مشکل می‌توان شیفتگی ناشی از کشف
 پرسپکتیو را در ذهن هنرمندان رنسانس دریافت، زیرا
 در آن زمان چنین امکانی در طراحی، چیزی شبیه به
 جادوگری شمرده می‌شد. پیداست پرسپکتیو بزودی به
 تئاتر راه یافت، بویژه از آنرو که صحنه‌های تئاتر
 معمولاً توسط نقاشان و معماران ترسیم می‌شدند. هر
 چند ممکن است ساختن صحنه‌هایی با پرسپکتیو از
 پیش از ۱۴۸۰ آغاز شده باشد، اما اولین نمونه‌ی
 موجود متعلق به طرح پله گرینو دا سان دانیل^(۶۰) است
 که برای نمایشنامه‌ی جعبه‌ی جواهر اثر آریوستو در فرارا

تصویر ۹.۶. صحنه‌ای از نمایش آدلفی از ترنس
 درهای متعدد درج نام شخصیتها بر بالای درها، و
 ترکیب خاص «صحنه‌ی ترنس» قابل توجه است. از
 مجموعه‌ی آثار ترنس، چاپ لیون، ۱۴۹۳.

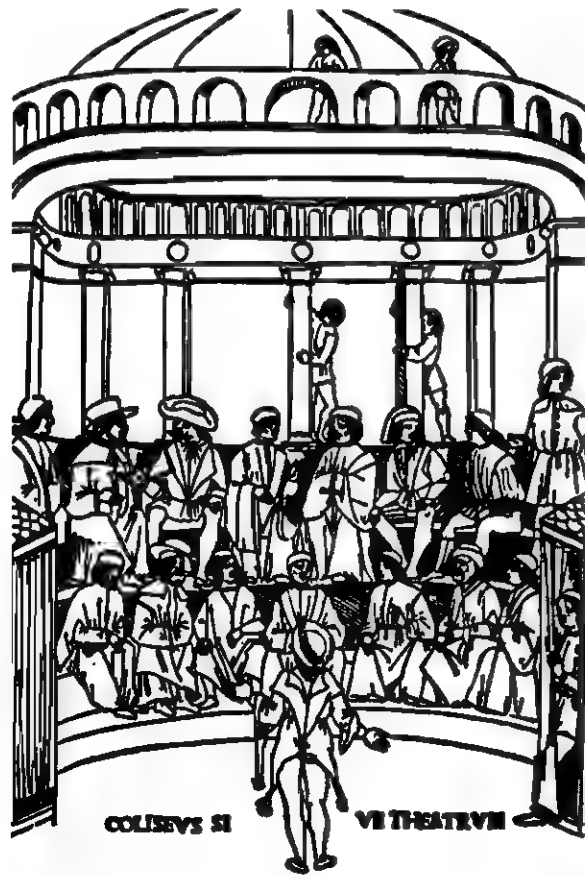
تصویر ۱۰.۶. (۵) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی آندریا
 اثر ترنس.



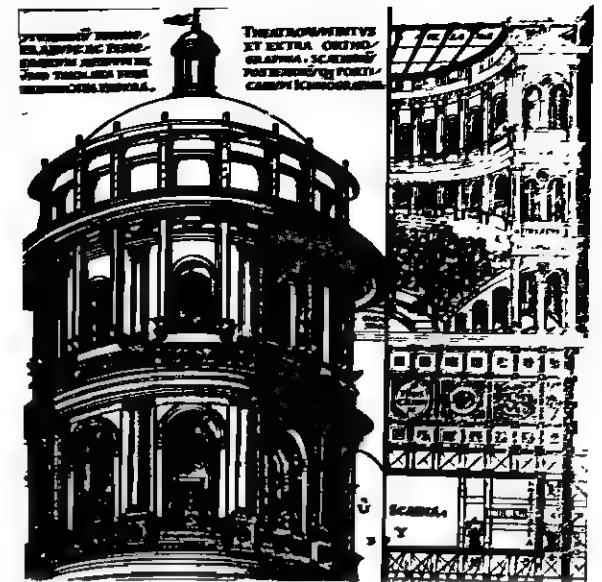
در ۱۵۰۸ طراحی کرده است. وی در این طرح
 خانه‌هایی را در جلوی يك زمینه‌ی نقاشی شده قرار
 داده است. این ترکیب، که سالها الگوی رایجی بود،
 مدیون رهنمودهای ویتروویوس برای صحنه‌های تئاتری
 بوده است. ویتروویوس می‌نویسد «صحنه‌های تراژیک باید
 با ستونها، سنگفرشها، مجسمه‌ها، و اشیاء دیگری که
 شایسته‌ی شاهان است ترسیم گردند؛ صحنه‌های کمدیک
 باید اقامتگاه خصوصی مردم را همراه با ایوانها و
 مناظری از ردیف پنجره‌های خانه‌های مردم معمولی
 نشان دهند؛ و صحنه‌های ساتیری را باید با درختان،
 غارها، کوهها، و اشیاء روستایی به سبک منظره سازی
 نشان داد.» از مباحث دیگر مورد توجه رنسانس که
 تحت تأثیر ویتروویوس بود «شهر آرمانی»^(۶۱) است.
 اساساً قصد اصلی رساله‌ی معماری دادن الگوی

ریزه‌کاریهای سه بعدی متعدد، و حتی ردیف طاقیهای باز و چند ایوانی داشتند. سرلیو هیچ اشاره‌ای به قاب کلی صحنه نکرده است، اما احتمال دارد که بالهای جلوی صحنه را به دیوار تالار نمایش متصل می‌کرد و با شرابه‌هایی لیهی بالای صحنه را می‌پوشانید تا نمای کلیی صحنه را محدود نماید. صحنه‌های سرلیو در سنت معماری پذیرفته شدند، و ظاهراً بدون تغییر برجا ماندند. هنگام اجرای

صحنه بیفزاید. همه‌ی دکورها در این سطح شیب‌دار قرار داده می‌شدند. سرلیو طرح ویتروویوس را چنان تبدیل کرده بود تا بتوان همه‌ی نمایشنامه را در سه دکور گنجانید. هر سه دکور سرلیو یک کف اصلی داشتند، و برای صحنه‌های مختلف چهار بال (سه تایی اولی زاویه‌دار و چهارمی مسطح) و یک پرده‌ی پس‌زمینه در نظر گرفته بود. بالهایی که نزدیکتر به تماشاگران بودند



تصویر ۱۲.۶. تئاتر باستانی چنان که انسان‌گرایان و شیفتگان ادبیات کلاسیک در سده‌ی پانزدهم مجسم می‌کردند. صفحه عنوان نمایشنامه‌های لوتوس، چاپ ونیز، ۱۵۱۱.



تصویر ۱۱.۶. دریافت رنسانسی از تئاتر رومن به صورت بنایی کاملاً مدور. از یکی از چاپهای کتاب معماری ویتروویوس در سال ۱۵۲۱. کتابخانه‌ی لی‌لی، دانشگاه ایندیانا.

خارج به شمار می‌آید. پس از ۱۵۴۷، طرحهای پرسپکتیو سرلیو از صحنه‌های تراژیک، کمیک، و ساتیریک غالباً در کتاب معماری ویتروویوس چاپ می‌شد و این امر خوانندگان را ترغیب می‌نمود تا شرح ویتروویوس را از پرسپکتیو در صحنه‌های خود منظور دارند.

سرلیو در رساله‌ی معماری بر آن است که صحنه‌ها در مکانهای موجود ساخته شوند، زیرا در آن روزها تالارهای بزرگ قصرها عموماً محل نمایشی برای صحنه‌های تئاتری داشتند. لذا سرلیو اودیتوریوم نیمدایره‌ای ویتروویوس را به فضایی مستطیل شکل تبدیل کرد، و جایگاههایی شبیه به استادبوم در اطراف ارکسترا ساخت (که منحصراً جایگاه ویژه‌ی شاهان، نجبا، و میهمانان عالیقدر آنها بود). وی صحنه‌ها را تا ارتفاع چشم تماشاگران بالا آورده، و پرسپکتیو صحنه را چنان ترتیب می‌داد که بهترین زاویه‌ی دید متعلق به محل فرمانروا باشد. در این صحنه‌ها، قسمت جلوی کف صحنه مسطح بود، زیرا بازیگران در این سطح حرکت می‌کردند، اما قسمت عقب کف صحنه شیب تندی داشت تا تصور فاصله را تشدید کند و بر عمق

شهر سازی بود. هنرمندان رنسانس شیفته‌ی عینیت بخشیدن به یک شهر آرمانی بودند، و در طراحی صحنه می‌کوشیدند جنبه‌های گوناگون آن را منعکس سازند؛ آنان در صحنه‌های تراژیک جنبه‌های رسمی و شاهانه، و در صحنه‌های کمیک جنبه‌های مورد علاقه‌ی مردم معمولی را ترسیم می‌کردند.

صحنه‌پردازهای سده‌ی شانزدهم به بهترین وجهی در رساله‌ی معماری (۱۵۴۵) توسط سباستینو سرلیو (۱۴۷۵ - ۱۵۵۴) توصیف شده است. این رساله اولین اثری است که در آن فصلی به تئاتر اختصاص یافته است. در این کتاب تصاویری نیز از صحنه‌های تراژیک، کمیک، ساتیریک وجود دارند که با الهام از شرح ویتروویوس طراحی شده‌اند. سرلیو به هنرمندان دیگری نیز مدیون است، بویژه به بالداسار پروتسی (۱۴۸۱ - ۱۵۳۷) که با او کار می‌کرده. پروتسی از اولین کسانی است که دکورهای با پرسپکتیو را مطرح کرد. در این کتاب سرلیو ظاهراً شیوه‌های زمان خود را تشریح می‌کند، و از آنجا که این رساله در سراسر اروپا دست به دست می‌گشته، لذا از رواج‌دهندگان عمده‌ی دستاوردهای ایتالیا در

مسطح نزدیک به عقب صحنه را تغییر داد. همی این روشها نشان می‌دهند که در سده‌هایی که ساباتینی از رساله‌ی سرلیو فاصله می‌گرفت، بالها تا چه حد ساده شده بودند، زیرا در ۱۶۳۸ جزئیات سه بعدی پیشنهاد شده توسط سرلیو جای خود را کاملاً به دکورهای نقاشی شده سپرده بودند.

راه حل نهایی برای تغییر صحنه پیشنهاد می‌کرد که بالهای زاویه‌دار صحنه تبدیل به بالهای مسطح گردند، و این تغییر هنگامی حاصل شد که تحول تازه‌ای در پرسپکتیو به وقوع پیوست. در طول سده‌ی شانزدهم

هفدهم بوده است. در این کتاب سه شیوه‌ی اصلی برای تغییر صحنه ذکر شده است. یکی از شیوه‌ها به کار بردن پریاکتوا است اما دو نای دیگر، شیوه‌های تغییر بالهای زاویه‌دار صحنه است، که اولی يك بال دیگر را به بالهای قبلی می‌افزاید، و دومی پیشنهاد می‌کند که يك پرده‌ی نقاشی را به سرعت بر روی بالهای قبلی بکشند و تصویر قبلی را با تصویر جدید بپوشانند. علاوه بر آن ساباتینی می‌آموزد که چگونه با لغزاندن بالهای مسطح بر روی ریلها، یا با افزودن بر تعداد بالها بر يك محور به طوری که همچون صفحات کتاب قابل تورق باشند، می‌توان بال

تصویر ۱۴۶، ۱۵۶. صحنه‌های کیمیک و باستورال (روستایی) سرلیو. این هر دو تصویر از کتاب دوم معماری سرلیو، چاپ ۱۵۶۹، برگرفته شده‌اند. کتابخانه‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه ایندیانا.



تصویر ۱۴۶، صحنه‌ی ترازیک سرلیو. از کتاب دوم معماری سرلیو، چاپ ۱۵۶۹. کتابخانه‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه ایندیانا.

آریستوتیل دو سان گالو^(۱) (۱۴۸۱ - ۱۵۵۱) در سال ۱۵۲۳ در کاسترو^(۲) به عمل آمد. پریاکتوا تا سال ۱۵۶۹ در فلورانس مورد استفاده بود، و در ۱۵۸۳ وینیولا^(۳) در رساله‌ی خود به نام دو قانون برای ایجاد پرسپکتیو^(۴) از آن به عنوان «شیوه‌ای برای تغییر ساخت صحنه از ۲ تا ۶ جهت» یاد می‌کند.

کتاب راهنمای ساخت صحنه‌های تئاتر و وسایل مکانیکی آن (۱۶۳۸) از نیکولا ساباتینی^(۵) (۱۵۷۲ - ۱۶۵۲) منبع اصلی اطلاعات دست اندرکاران سده‌ی

اینتر متسوها در فضای جلوی صحنه واکنشهای نمایشی یا قطعات قابل حمل دکور بر روی سکو نهاده می‌شدند. مدت کوتاهی پس از انتشار رساله‌ی سرلیو، طرفداران نمایشهای باشکوه افزایش یافتند، چندان که دکورهای متحرک در طول نمایش از ضروریات به شمار می‌رفتند.

این ضرورت نخست با استفاده از پریاکتوا (چنانکه ویتروویوس و پولوکس وصف کرده‌اند) برآورده شد. اولین استفاده از پریاکتوا در رئسانس توسط

۱۶۴۵، کامل کرد (تصویر ۶.۱۸).

تورلی قطعاتی از کف صحنه را برید، به طوری که دیرکهای عمودی (یا زرده‌ها) بتوانند از آن عبور کنند. این ستونها، که حافظ دکورهای صحنه بودند، در زیر صحنه به «ارابه‌هایی وصل می‌شدند که بر روی ریل قرار داشتند. با حرکت ارابه به طرف مرکز صحنه، دکورهای مورد نیاز را نیز با خود به صحنه می‌آوردند، و با حرکت ارابه در جهت مخالف، از نظر مخفی می‌کردند. توسط يك دستگاه پیچیده از بندها، قرقره‌ها، و جراثقالها، همه قسمتهای دکور به وسیله‌ی جراثقال همزمان قابل تغییر بود. این نوآوری که در آغاز جلوه‌ای جادویی داشت به سرعت در سراسر اروپا به کار گرفته شد، و تا اواخر سده‌ی نوزدهم روشی استاندارد برای تغییر صحنه بر جای ماند. شیوه‌ی قدیمی‌تر و ساده‌تر استفاده از شیارها تنها در انگلستان، هلند، و آمریکا بی‌تغییر ماند.

ظهور بالهای مسطح که با تحول شیوه‌های بصری باروک همزمان بود، و احتمالاً بر آن تأثیر هم گذاشت، حدود سال ۱۶۰۰ واقع شد. در بالهای زاویه‌دار، هر بال نماینده‌ی يك ساختمان مستقل بود، و این رسم مدتها همگام با کاربرد بالهای مسطح به جا ماند، اما هیچگاه امکان ایجاد افکتهای عظیم را نمی‌داد. با افزایش توجه به عظمت‌گرایی در سده‌ی هفدهم، شکلهای قدیمی جای خود را به ستونهای متعدد، رواقها، و عناصر دیگر معماری دادند که همه بخشهایی از يك بنا را تشکیل می‌دادند. تحولات اخیر بر وحدت شکل، و بر اندازه‌ی ظاهری دکورهای صحنه می‌افزود. این گرایش به عظمت جویی تا سده‌ی هجدهم کامل نشد، و آن هنگامی بود که سبک

تغییر داد. در هر يك از بالها هر تعداد فضا را یکی پس از دیگری و هر مقدار دکور را می‌شد مستقر ساخت. تغییرات صحنه به سادگی و با برداشتن يك بال مرئی و نمایاندن بال نامرئی در پشت آن عملی می‌شد. برای نگهداشتن بالها، و برای آسان کردن جابه‌جایی آنها به داخل و خارج، شیارها و ریلهایی در کف و سقف صحنه تعبیه می‌شد. منظری انتهایی صحنه معمولاً بر روی دو صفحه (یا پرده) نقاشی می‌شد، و گاه نیز از پارچه‌های نقاشی لوله شده استفاده می‌شد.

تا حدود ۱۶۵۰، غالب صحنه‌ها به پیروی از سنت کلاسیک، منظری خارج را نشان می‌دادند. در نتیجه پوشش بالای صحنه معمولاً نقاشی می‌شد تا تصور آسمان یا ابرها را ایجاد کند. گاه نیز متقالهای پارچه‌ای را همچون چادری بر سر صحنه می‌کشیدند. با معمول شدن وسایل مکانیکی برای تغییرات صحنه، بر فراز هر بخش از بالها يك حاشیه‌ی قوسی شکل می‌آویختند. با رواج صحنه‌های داخلی، این حاشیه‌ها (یا نقابها) رنگ می‌شدند تا سقف صحنه، نورگیرها، گنبد، یا جزئیات تزینی دیگر را تجسم بخشند.

در اوایل سده‌ی هفدهم، سه عنصر اصلی هر دکوری عبارت بودند از: بالهای دو طرف، پرده‌های عقبی، و پوشش بالای صحنه؛ که هر سه همزمان قابل تغییر و تعویض می‌بودند. برای این کار در ابتدا دستیاران بسیاری در صحنه‌ها به کار گماشته می‌شدند، ولی نتیجه‌ی کارشان رضایتبخش نبود، زیرا همزمانی دقیق حرکات همه‌ی دستیاران کار مشکلی بود.

گام پر اهمیت بعدی را جاکومو تورلی (۱۶۰۸ - ۱۶۷۸) برداشت. وی دستگاه زرده - ارابه (۸) را برای تئاتر نووی سیمو (۸) در ونیز، بین سالهای ۱۶۴۱ و

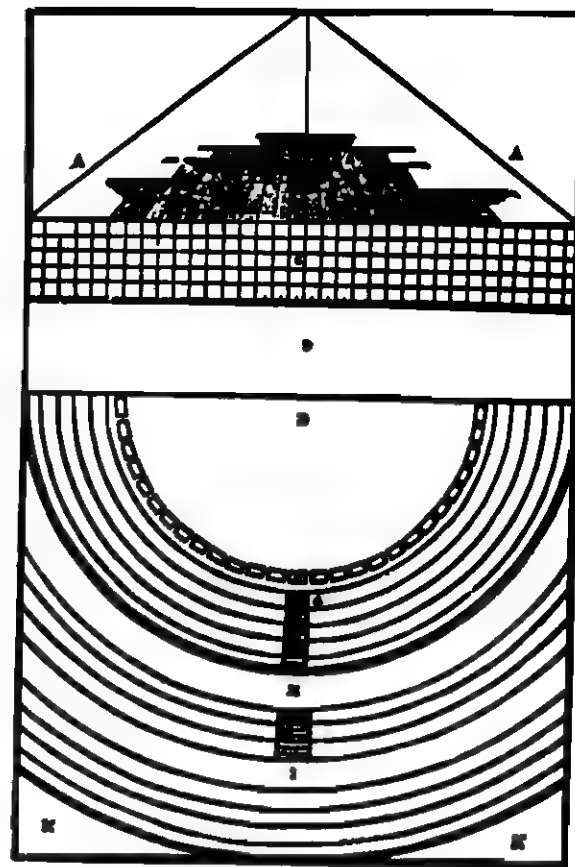
تصویر ۱۶.۶. نقشه‌ی اصلی صحنه‌ی سرلیو برای تالار نمایش. برگرفته از کتاب دوم معماری (۱۵۴۵).

تصویر ۱۷.۶. نقطه‌ی از طرح صحنه برای تالار از سرلیو. برگرفته از کتاب دوم معماری (۱۵۴۵).



يك سلسله سطوح نقاشی می‌شدند، به گونه‌ای که خطوط نقاشی با سطح تراز موازی باشند. مسأله‌ی تبدیل يك تصویر پرسپکتیو به يك سلسله بالهای مسطح تا سال ۱۶۰۰ به خوبی حل نشده بود. در این سال گوئیو اوبالدوس (۷۱) رساله‌ای به نام شش بحث در باب پرسپکتیو (۷۲) را منتشر کرد. اصول اوبالدوس درباره‌ی دکورهای صحنه، که تماماً بر اساس بالهای مسطح بنا شده بود، احتمالاً نخستین بار توسط جوان باتیستا آلداوتی (۷۳) (۱۵۴۶ - ۱۶۳۶) در سال ۱۶۰۶ در فرازا مورد استفاده قرار گرفت. این شیوه‌ی جدید به سرعت انتشار یافت، و در سال ۱۶۵۰ تقریباً بالهای زاویه‌دار را بکلی از صحنه بیرون راند.

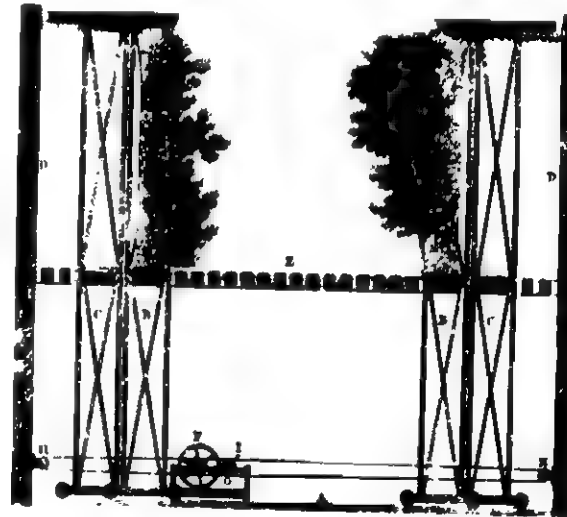
در بالهای مسطح هر تعداد دکور صحنه را می‌شد



بالهای زاویه‌دار به این شکل ترسیم می‌شدند: نقطه‌ی پایان پرسپکتیو بر دیوار پشت صحنه می‌افتاد و در آن نقطه طنابی وصل می‌شد؛ این طناب به موازات کف صحنه تا جلوی صحنه کشیده می‌شد تا ارتفاع و اندازه‌ی نسبی جزئیات دکورهای نقاشی شده بر روی بالهای زاویه‌دار را تعیین کند. (باید توجه داشت که در طراحیهای پرسپکتیو اولیه، قسمت اعظم کف صحنه در انتها به بالا شیب داشت، لذا نقطه‌ی پایان پرسپکتیو عملاً مرتفعتر از کف جلوی صحنه بود.) در این روش نقاشیها نسبتاً ساده بودند، زیرا در سطح جانبی بالها به مثابه‌ی دو جانب يك بنا تلقی می‌شدند که یکی موازی‌ی سطح «تراز» بود، و دیگری با سطح «تراز» زاویه‌ی قائمه تشکیل می‌داد. در بالهای مسطح همه‌ی جزئیات تزینی می‌بایست بر روی

طراحی صحنه‌ی باروک به اوج تجلی خود رسید. طراحی صحنه مدت درازی به عنوان یکی از ضمایم معماری یا نقاشی محسوب می‌شد. لذا بسیاری از بهترین هنرمندان ایتالیا بین سالهای ۱۴۷۵ تا ۱۶۵۰ صحنه‌هایی را نیز طراحی کرده‌اند. از آنجا که این هنرمندان و شاگردان آنها سفرهای زیادی می‌کردند، سنت طراحی صحنه به تدریج بین هنرمندان سراسر ایتالیا رواج یافت. اعتباری که از طریق نمایشهای باشکوه فراهم

می‌آمد، فرمانروایان بسیاری در فرار، مانند «اوریپینو» میلان، و رم را وامی‌داشت تا از تاثیر حمایت کنند. ساختن صحنه‌های باشکوه تئاتری، بویژه در نزد خاندان مدیچی^(۸۶) در فلورانس متداول شد، و احتمالاً با آثار برناردو بونتالنتی^(۸۷) (۱۵۳۶ - ۱۶۰۸) به اوج خود رسید. وی به عنوان معمار و سرپرست نمایشهای دربار مدیچی حدود ۶۰ سال کار کرد. کوششهای بونتالنتی پایه‌گذار شیوه‌ای بصری شد که در دوران باروک مفصل‌تر و سخته‌تر گردید. بهترین ا-



تصویر ۱۸.۶. نمودار نحوه‌ی کارگیری برده - ارابه برای تغییر صحنه. A - ریلهایی است که ارابه بر آن می‌لغزد: B و C - ارابه‌ها؛ D - دیورهای صحنه: E - کف صحنه: F, G, H, و I - چرخ دیده‌ها، قرقره‌ها، پندها، جرافتالها، و هرمی که دستگاه را به کار می‌آورد برگرفته از سیکلوپدیا اثر وید، جلد دهم (۱۸۰۳).

بونتالنتی مربوط به سال ۱۵۸۹ است که در جشنواره‌ای به مناسبت عروسی دوک بزرگ فردیناند اول عرضه داشت. در این جشن که يك ماه تمام طول کشید بدل پوشی و بالماسکه، شکار حیوانات، ناماکیا در رودخانه‌ی آرنو، کمدهای همراه با میان پرده‌ها (اینترمتسوها) و نمایشهای دیگر اجرا شدند. نبوغ بارور بونتالنتی به این نمایشهای درباری که همراه با نمایشهای تخیل‌آفرین لباس، دکور، وسایل مکانیکی صحنه، و افکتهای مخصوص ارائه می‌شدند رونق خاصی بخشید. شیوه‌های بونتالنتی توسط شاگردش جولینو پاریجی^(۸۸) (حدود ۱۵۷۰ - ۱۶۳۵) که طراح اصلی جشنواره‌های مهمی در ۱۶۰۶، ۱۶۰۸، و ۱۶۱۶ بود، دنبال شد. از این جشنواره‌ها گراورهای

بسیاری به جا مانده است. پاریجی خود معلم و الهامبخش اینیگو جونز^(۸۹) طراح انگلیسی بالماسکه‌های سالهای بین ۱۶۰۵ تا ۱۶۴۰، و جوزف فورتنباخ^(۹۰) (۱۵۹۱ - ۱۶۶۷) طراح آلمانی و نویسنده‌ی کتابهای معماری شهری^(۹۱) (۱۶۲۸)، معماری دلپذیر^(۹۲) (۱۶۴۰)، و آیینی اصیل هنر^(۹۳) (۱۶۶۳) بوده است.

شگفتیهای صحنه، که با سقوط نمایشهای قرون وسطایی بر روی مردم پسته شده بود، با گشایش تالارهای عمومی اپرا در ونیز، که از سال ۱۶۳۷ آغاز گردیده بود، بار دیگر به روی مردم گشوده شد. از طریق اپرا بود که بار دیگر شکلهای دراماتیک و تئاترهای عمومی رواج گرفتند. در پایان سده‌ی هفدهم



تصویر ۲۰.۶. طرحی از خاکوم توری برای برده‌ی دوم، نمایشنامه‌ی آندروماک اثر کرنی (۱۶۵۰). شکوه و عظمت این طرح قابل توجه است برگرفته از يك گراور معاصر

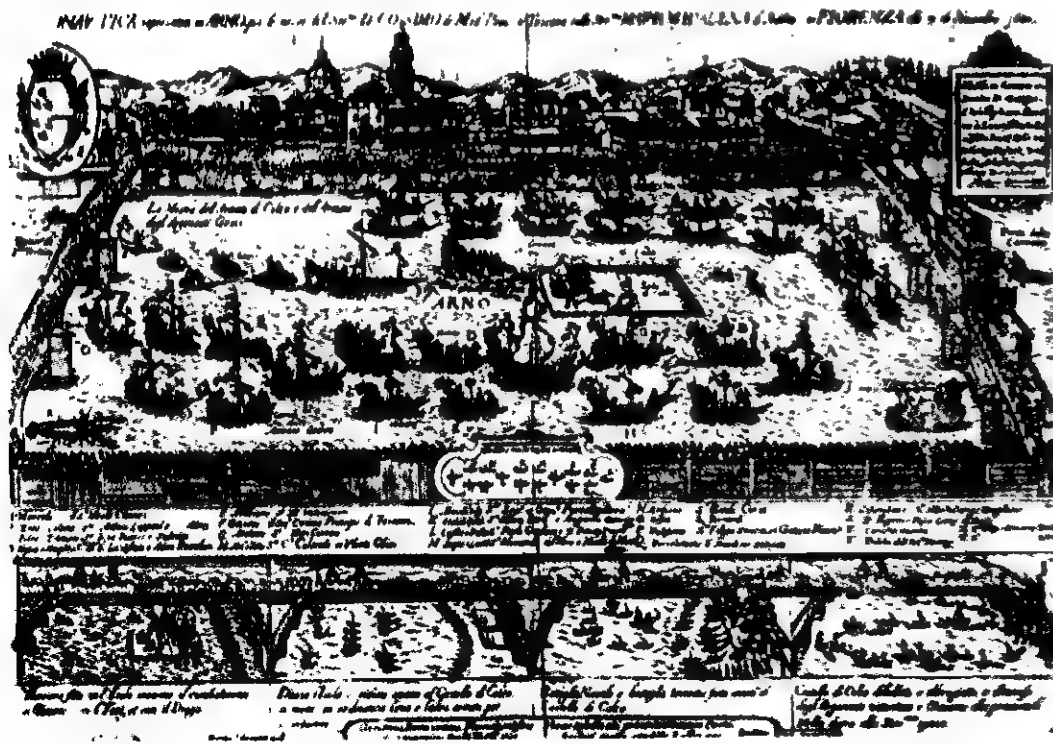
تصویر ۱۹.۶. منتهی حروف فورتساح و منظمی ارباك حجه که دربر- جاسه در کما و پرمکوارا ست می‌هد. خانگهی که در غف تصور مشاهده می‌بود بری اجا، فکتهای مخصوص است برگرفته از کتاب تئاتر وین (۱۸۹۹)



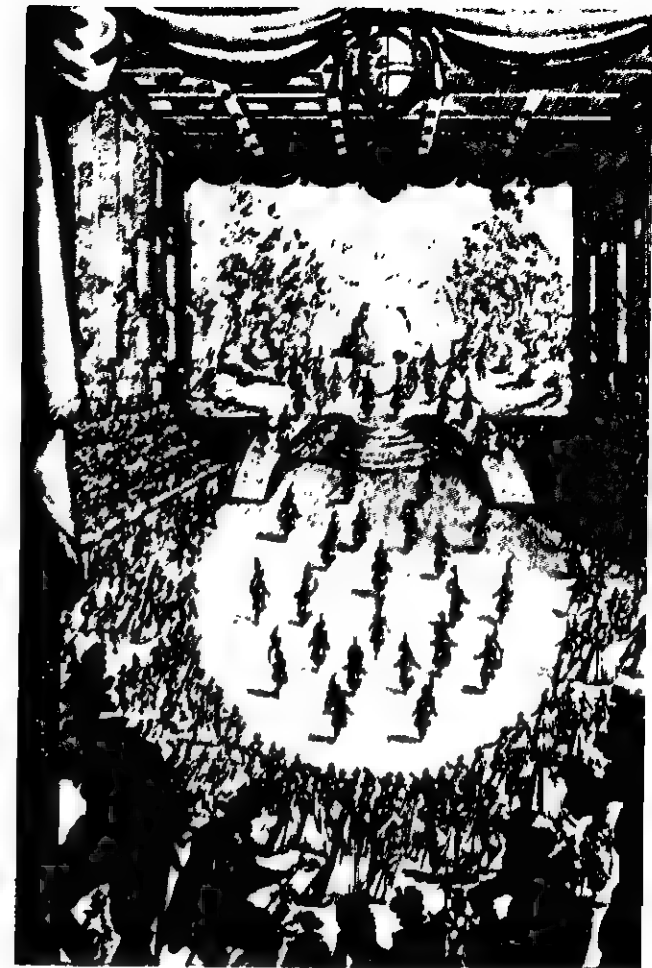
تئاتر کلاسیک در يك بنای قبلاً ساخته شده را بر عهده گرفت. در تئاترو الیمپیکو جایگاهی نیمه بیضی شکل بر گرد يك ارکسترا دور می‌زند. در انتهای صحنه‌ی مستطیل شکل آن نمایی (فاسادی) مزین به ستون، طاقچه، و مجسمه و نقشهای برجسته قرار دارد. پنج ورودی نمای صحنه را قطع می‌کنند که دو تا در طرفین و سه تا در پشت صحنه قرار دارند. شکل کلی این

ویجنزا ساخته شده است. این فرهنگستان در سال ۱۵۵۵ برای مطالعه‌ی درام یونانی تأسیس شد و در آغاز برای نمایشهای خود صحنه‌های موقتی به کار می‌برد. هنگامی که اعضا تصمیم به ساختن تئاتر گرفتند، آندره‌آ پالادیو (۱۵۱۸ - ۱۵۸۰) معمار عالیرتبه، شاگرد ویتروویوس، کارشناس ویرانه‌های رم و یکی از اعضای این فرهنگستان، وظیفه‌ی ساختن يك

تصویر ۲۲.۶. يك صحنه از نمایش تاماکیا. در دور رود. پو. در فلورانس که در مراسم عروسی ی یسو دو مدیچی ماریا مادالینا از انریش در سال ۱۶۰۱ بود. در صحنه‌ی بر ساس در مقابل رتورناهاست گراوور از ماتئاس گروتر. مودی تئاتر، مونیخ.



تصویر ۲۱.۶. اولین اینتر متسو که جزء سرگرمیهای سانه محسوب می‌شد و آزاد شدن تیراتوس نام داشت. این نمایش در فلورانس در مقابل کاخ مدیچی هنگام برگزاری کارناوالی در ۱۶۱۶ اجرا شده است. طراح این نمایش جولینو باریچی بوده است. گراوور راک کالوت.



تئاترهای دائمی به کندی رشد کرد. بسیاری از نمایشهای اولیه‌ی رئسانس در حیاط کاخها و باغها اجرا می‌شد، اما در طول سده‌ی شانزدهم تالارهای ضیافت و تالارهای وسیع جایگاه نمایشهای تئاتری گردیدند. این تئاترهای موقتی معمولاً به شبیه‌ای که سرلیو بیان کرده است ساخته می‌شدند.

هر چند پیش از آن دوره محدودی تئاترهای دائمی ساخته شده بود (از جمله تئاتری در فرارا که در ۱۵۳۲ آتش گرفت)، اما قدیمترین تئاتر موجود رئسانس تئاترو الیمپیکو است که بین سالهای ۱۵۸۴ و ۱۵۸۰ به وسیله‌ی فرهنگستان الیمپیکو

دستاوردهای صحنه‌ای ایتالیا در غالب کشورهای اروپایی پذیرفته شده بود.

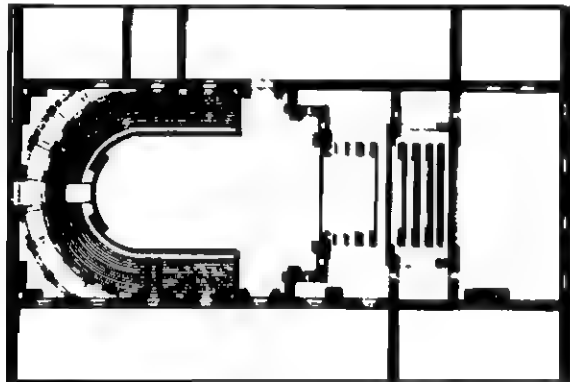
تحولات معماری تئاتر

به رغم توجه فراوانی که به نمایشهای تئاتری در میانه‌ی دهه‌ی ۱۵۸۰ وجود داشت، هنوز نمایش منحصرأ در دربارها و فرهنگستانها، و آن هم به مناسبتهای ویژه، ترتیب داده می‌شد، از اینرو نیاز به



تصویر ۲۶. دیوار پروسینیوم تئاتروماریر در مارما، که در ۱۶۱۸ ساخته شده است. این تئاتر اولین تئاتر ساخته شده است که طاق و سر در پروسینیوم را در معماری خود دارد. از کتاب تئاتر استریت (۱۹۰۳)

تصویر ۲۵. نقشه‌ی عمودی تئاتروماریر در شهر مارما. از کتاب تئاتر، تألیف استریت (۱۹۰۳)



برای مراسم رژه و راهپیمایی در خیابانها ساخته می‌شدند و پروسینیوم شکل تحول یافته‌ی آن است. و باز عده‌ای بر آنند که قاب پروسینیوم از نقاشیهای با پرسپکتیوی اقتباس شده است که عموماً نمای مرکزی آنها به وسیله‌ی واحدهای معماری از دو طرف قاب می‌شدند (چیزی بسیار نزدیک به صحنه‌های سرلیو).

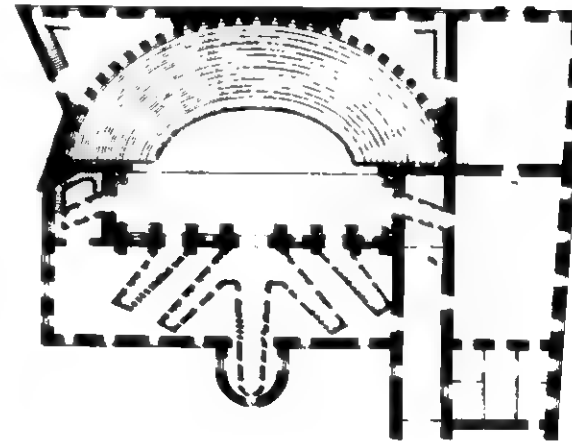
هر يك، و شاید همه‌ی این عوامل می‌توانند در تحول طاق پروسینیوم سهم داشته باشند و برای برآوردن نیاز میرمی در عصر رنسانس پذیرفته شده باشند. در تئاترهای قرون وسطی بهشت، دوزخ، و زمین همزمان در صحنه فرار داده می‌شدند، زیرا فضای

نمونه‌ی مثالی صحنه‌های مدرن امروز تئاترو فارنیز^(۸)، در پارما^(۹) است. (که توسط جوان باتیستا آله‌اوتی طراحی و در ۱۶۱۸ تکمیل شد، و برای نخستین بار در ۱۶۲۸ مورد استفاده قرار گرفت). این تئاتر اولین ساختمان موجودی است که پروسینیوم دارد. خاستگاه پروسینیوم معلوم نیست. بعضی از مورخان ابراز داشته‌اند که ورودیهای صحنه‌های رومن یا «صحنه‌های ترنس» به تدریج گشادتر شدند تا امکان بازی در داخل ورودیها فراهم گردد، و به تدریج این ورودیهای متعدد در يك طاق پروسینیوم خلاصه شدند. مورخان دیگر اظهار می‌دارند که طاق نصرتهای مشابهی



تصویر ۲۳. نمای داخلی تئاتروالمیکو، به صورت کنونی

تصویر ۲۴. نقشه‌ی عمودی تئاتروالمیکو از کتاب تئاتر تألیف استریت (۱۹۰۳).



تئاترو آلمپیکو اما، مسیر اصلی تحول تئاتر را معین نکرد، زیرا تئاتر کوچکی که اسکاموتزی در سایونه تا^(۱۰) در ۱۵۸۸ بنا کرد الگوی بهتری بود. این بنا يك دستگاه کامل تئاتری است و قسمت داخلی آن اساساً هنوز از نقشه‌ی سرلیو پیروی می‌کند. این تئاتر دارای يك جایگاه نیمه‌دایره است که رویروی يك صحنه‌ی بدون پروسینیوم قرار دارد، و در بالای صحنه بالهای زاویه‌داری برای نصب دکور در نظر گرفته شده است. این تئاتر به عنوان یکی از تئاترهای به جا مانده از دوران رنسانس اهمیت بسزایی را در نمودن تحول معماریی تئاتر داراست.

صحنه به مینیاتوری از تئاتر رومن شباهت دارد که به فضای سر پوشیده‌ای آورده شود. پیش از پایان بنای این تئاتر پالادیو درگذشت، و برای اجرای افتتاحیه‌ی آن در سال ۱۵۸۵، که اودیپ شاه از سوفوکل اجرا می‌شد، وینچنزو اسکاموتزی^(۱۱) (۱۵۵۲ - ۱۶۱۶) خیابانهای را به صورت پرسپکتیو در پشت هر يك از ورودیهای صحنه قرار داد تا صحنه به صورت میدانی درآید که تعدادی خیابان از آن منشعب شده باشند. هر تماشاگری حداقل به يك خیابان دید کامل داشت. این الگو هنوز هم به عنوان يك شکل سنتی در صحنه به جا مانده است.

نمایش به عنوان مکانی نامحدود و ابدی فرض می‌شد. بعکس، در رنسانس هنرمندان مایل بودند تنها اشیائی را تجسم بخشند که از يك نقطه‌ی ثابت قابل رؤیت باشند؛ از اینرو فضا به عنوان مکانی محدود تلقی می‌شد و وسیله‌ی قاب‌کننده‌ای لازم بود تا نقطه‌ی دیدی برای بیننده تعیین کند. لذا طاق پروسینیوم هم به خلق تصور واقعیت، و هم به پوشانیدن وسایل فنی صحنه کمک می‌کرد.

پروسینیوم به تدریج به کار گرفته شد. در دکورهای اولیه‌ی سده‌ی شانزدهم اولین جفت بالها و نقابی در بالای صحنه، پوشش لازم را به وجود می‌آورد. با افزایش نیاز به تغییرهای متعدد در صحنه، پوشش پایین صحنه نیز ضرورت یافت تا تغییرات پایین صحنه را نیز پنهان کند. تا مدت‌ها اولین مجموعه‌ی بالهای زویه‌دار را به نحوی می‌ساختند تا با دکورهای مختلف جور درآیند؛ در بعضی از تئاترهای موقتی برای هر نمایش يك طاق پروسینیوم مناسب ساخته می‌شد. اما در تئاترهای دائمی، اشتیاق یافتن وسیله‌ای قاب‌کننده فایق آمد، بویژه هنگامی که بالهای مسطح پذیرش عام یافت. سرانجام در طول سده‌ی هفدهم طاق پروسینیوم به عنوان يك عامل معماری در تئاتر به صورت استاندارد درآمد.

طاق قوسی پروسینیوم منحصر به جلوی صحنه نبود، بلکه در تئاتر فارنیز (و همچنین در بسیاری از تئاترهای پیش از آن) دو قاب دیگر نیز در عمق صحنه به کار می‌رفت. این قابهای اضافی امکان می‌داد تا دکورهای مختلفی را با عمقهای مختلف نصب کنند، زیرا ورودیها چنان تعبیه می‌شدند که بتوان مقدار فضای قابل رؤیت صحنه را کم یا زیاد کرد. به کار

گرفتن قابهای داخل صحنه در دوران باروک، که در آن تمایل زیادی به عظمت و شکوه وجود داشت، افزایش یافت. ورودی بین آخرین مجموعه‌ی بالها به عنوان قاب دومی به کار می‌رفت که پشت آن يك منظره‌ی پرسپکتیو و عمیق قرار داده می‌شد. گاه در مقابل این پرسپکتیو موانعی ایجاد می‌کردند تا بازیگران بیش از حد به پرسپکتیو انتهای صحنه نزدیک نشوند، زیرا در این صورت توهم فاصله برهم می‌خورد. گاه صحنه‌هایی با عمق زیاد ساخته می‌شد تا با دکورهایی که به واقع پر عمق و بی‌کران بودند تناسب داشته باشند.

هر چند صحنه‌ی تئاتر فارنیز اساساً الگوی همه‌ی صحنه‌هایی بود که طی ۳۰۰ سال در اروپا ساخته می‌شدند، اما اودیتوریوم هنوز همان بود که در سنت تئاترهای درباری معمول بود. بر طبق این سنت جایگاه نعل شکل و استادیوم مانند تماشاگران مکان باز بزرگی را دربر می‌گرفت که می‌شد در آن نمایش رقص اجرا کرد، یا برای نمایشهای آبی آن را پر از آب کرد. اودیتوریومهای بعدی دیگر شبیه تالارهای درباری ساخته نشدند و شکل استاندارد آنها در تئاترهای عمومی پیدا شد.

تئاترهای حرفه‌ای و عمومی در ایتالیا در نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم پیدا شدند. اولین سند حاکی از يك تئاتر عمومی مربوط به ۱۵۶۵ در ونیز است. نوآوری اساسی در معماری تئاتر هنگامی به وقوع پیوست که اجرای اپرا به صورت حرفه‌ای در ۱۶۳۷ آغاز شد، و طبیعتاً ونیز نخستین شهر برای پیدایش تئاتر عمومی بود، زیرا تنها ایالت ایتالیایی بود که پادشاه نداشت. ونیز شهری بود که ثروت خود را از راه تجارت کسب کرده و صاحب يك طبقه‌ی متوسط

نیرومند بود. طبقه‌ای که توان حمایت از يك تئاتر عمومی را داشت.

اودیتوریوم تالار اپرای ونیز چنان ساخته شد که به همه‌ی طبقات اجتماعی اجازه‌ی تماشای نمایش را می‌داد، و اتاقکهای ویژه‌ای نیز برای کسانی که مایل به داشتن جایگاه اختصاصی بودند ساخته شده بود. اولین تالار اپرای ونیزی به نام سان کاسیانو^{۱۱۱} دارای پنج ایوان بود که هر کدام سی و يك جایگاه ویژه (غرفه) داشتند. طبقات اول و دوم از همه گرانتر و ویژه‌ی طبقات مرفه بود و سه طبقه‌ی دیگر متعلق به طبقات کم ثروت تر؛ فضای باز کف تالار (که پیت^{۱۱۲} یا پارتر^{۱۱۳}) نامیده می‌شد) جایگاه طبقات پایینتر و کسانی بود که صاحب ثروت نبودند. ردیف صندلیها یکی بر بالای دیگری ساخته می‌شد و امکان می‌داد که تعداد کثیری در يك مکان محدود جا بگیرند و نمایش را ببینند. موفقیت سان کاسیانو چندان بود که در سال ۱۶۴۱ سه تئاتر دیگر شبیه به آن ساخته شد، و اجراهای عمومی اپرا (و طرح اودیتوریوم برای تماشاگران) به شهرهای دیگر ایتالیا سرایت کرد و از آنجا در سراسر اروپا رواج گرفت.

تئاترهای ونیزی رواج دهنده‌ی اودیتوریوم با «جایگاه ویژه، پیت، و ایوان» بودند، اما اولین نمونه‌ی این نوع اودیتوریوم محسوب نمی‌شوند، زیرا بسیاری از تئاترهایی که برای نمایشهای مذهبی در قرون وسطی ساخته شده بودند همین ویژگی را داشتند، و ساده‌ترین نوع آنها در تئاترهای عمومی پاریس، لندن، و مادرید قبل از افتتاح تالار اپرای ونیز به کار می‌رفت. لازم به یادآوری است که منزلت اپرا به این الگو اعتبار بخشید، و این طرح اودیتوریوم تا پایان سده‌ی

نوزدهم الگوی همه‌ی تالارهای نمایش در اروپا بر جای ماند. بعلاوه چون تالارهای اپرای ونیز از طاق پروسینیوم، وسایل ماشینی پیشرفته، و دکورهای پرسپکتیو استفاده کردند، بنابراین اولین تئاترهای عمومی بودند که همه‌ی خصوصیات بارز يك قالب خوش‌منظره برای صحنه را فراهم آوردند.

وسایل فنی و افکتهای مخصوص

بیشترین اعجابی که نمایشهای درباری و فرهنگستانی برمی‌انگیختند از طریق افکتهای مخصوص بود. مهندسان رنسانس در ادامه‌ی راه نمایشهای قرون وسطی، همان اعجازهای اسرارآمیز را به صحنه‌ی تئاتری آوردند. آنان خدایان، هیولاها، و مخلوقات اساطیری را بر سطح دریا، در دل آسمان، و در بهشت و جهنم ظاهر می‌ساختند. با روی آوردن نمایشنامه نویسا به موضوعهای کلاسیک، فن آوران نیز خود را با فهرست ابزارهای فنی پولوکس، و نظر ارسطو مبنی بر اینکه تماشاگر یکی از عوامل ششگانه‌ی اصلی درام است، تطبیق دادند. حتی در نمایشنامه‌هایی که وحدت مکان را منظور می‌داشتند، غالباً زرق و برقهای می‌آفریدند تا سادگی تحمیلی يك دکور (مکان) واحد را کم کنند، و البته به طور سنتی جای افکتهای مخصوص استادانه برای اپراها و میان پرده‌ها (اینترمتسوها) محفوظ ماند.

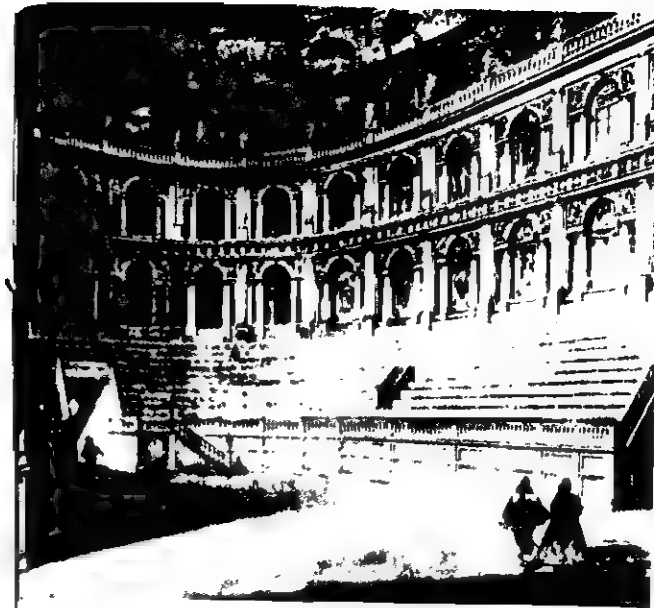
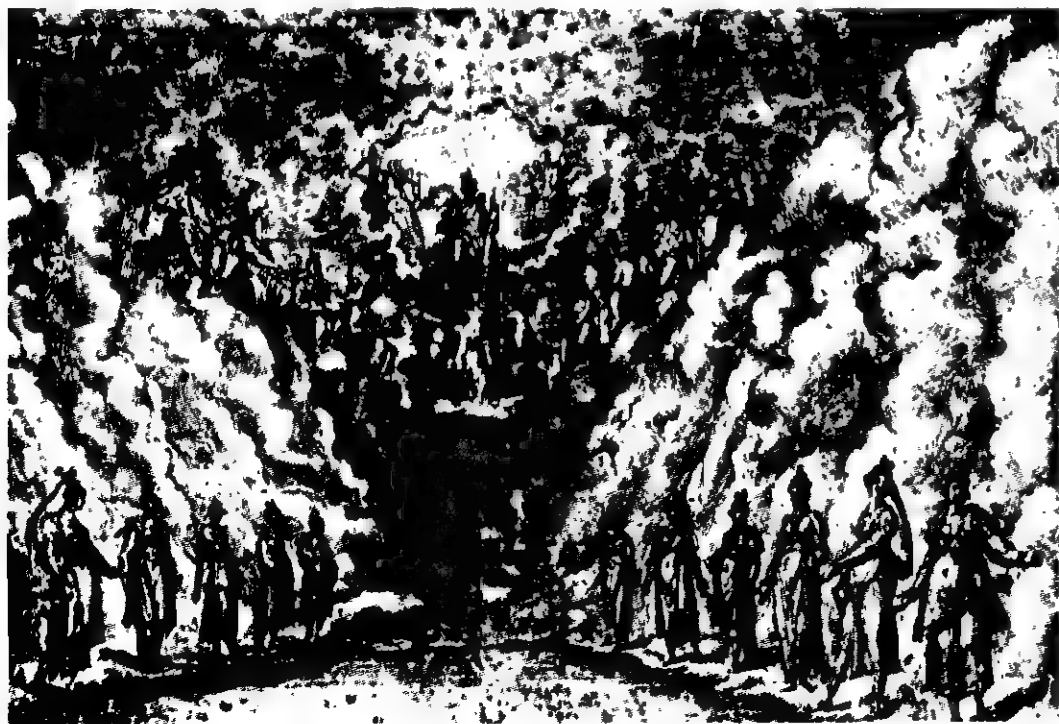
غالب اعجازهای نمایشی در حول و حوش «پرواز» و تعلیق دور می‌زد. خدایان به تناوب برای حل

ابرهایی که صحنه را در خود غرق کرده بودند پنهان می‌شد. ابرها توسط قطعات نقاشی شده از بالای صحنه به پایین آویخته می‌شدند یا از جوانب صحنه به حرکت در می‌آمدند.

افکنهای دیگر از طریق زیرزمین مخفی که در کف صحنه وجود داشت اعمال می‌گردید. چون صحنه‌های موقتی بر سکوهایی به ارتفاع ۱۲۰ تا ۱۶۰

این گونه پروازدادنها از تیرها و اهرمهایی که در بالهای صحنه قرار داده می‌شد استفاده می‌کردند. بعضی دکورها با لولا و مفصل ساخته می‌شدند تا در فضای بالای صحنه قابل تعلیق باشند. برای اشیاء معلق و متحرك طناب کشیهای نبوغ‌آمیزی به عمل می‌آمد، تا اشیاء ضمن تعلیق بتوانند به هر طرف حرکت کنند. در بسیاری از نمایشها عامل این تغییرات در پشت

تصویر ۲۹.۶. طرحی از ترناردو بوسانتی برای نمایش نظم افلاک که يك اینترمتسو بود و در تالار وینتی، در سال ۱۵۸۹ در فلورانس اجرا شد. این طرح همچنین نحوه‌ی استفاده از «هاله»ی نور در آن دوران را نشان می‌دهد. موزه تئاتر، موزه ویکتوریا و آلبرت



تصویر ۲۹.۶. ویدئو یوم تئاتر ویدئو در بارها. نحوه سود که رکس را در کد سته سده با سری صحنه‌های رقص، باه‌ی آبی، و هفت‌های دیگر به کار رود. جایگاه و بره‌ی دوکها بر بالای ورودی در سمت چپ در حرکت رکس را هر دو در کتب تئاتر استریت (۱۹۰۳).



تصویر ۲۸.۶. یک صحنه عمومی در آن سال صحنه‌ی هد، که می‌باشد از یک صحنه در آن سال صحنه‌ی هد، که می‌باشد از یک صحنه در آن سال صحنه‌ی هد، که می‌باشد از یک صحنه در آن سال

را در «هاله»ی نور درخشان بهشتی که از ابرها تشکیل شده بود نشان دهند (تصویر ۲۹.۶). برای به دست آوردن این افکته‌ها، اشکالی شبیه ارابه، اسب، یا ابر از چوب و کریاس ساخته و نقاشی می‌شد. چون فضای بالای صحنه در تئاترهای این دوره محدود بود، برای

معضلات حرکت دراماتیک ظاهر می‌شدند. این خدایان و دیگر شخصیت‌های اساطیری سوار بر ارابه‌های خود در بالای صحنه، بر بالای ابرها، یا سوار بر حیوانات یا پرندگان اساطیری به حالت تعلیق در آسمان صحنه دیده می‌شدند. گاه مجبور می‌شدند بین يك تا پنجاه نفر

سانتیمتر ساخته می‌شدند، فضای کار در زیر صحنه محدود بود. افکتها بسیار استادانه اعمال می‌شدند: کوهها، صخره‌ها، درختان، و اشیاء دیگر از زیرزمین ظاهر یا در زمین فرو می‌رفتند؛ شخصیتها ناگهان ظاهر و غایب می‌شدند؛ تغییر شکل اشیاء و اشخاص با جا به جا کردن آنها از زیر صحنه صورت می‌گرفت. برای خلق صحنه‌ی ظاهر شدن اشباح از زیرزمین، تصاویری را بر روی پارچه نقاشی می‌کردند، پارچه را بر روی تخته‌ای با يك دسته‌ی بلند می‌چسباندند و به آرامی از شکاف كف صحنه بالا می‌دادند. ایجاد حریق و دود رواج زیادی داشت. ساباتینی شرح می‌دهد که چگونه می‌توان از زیرزمین آتشی را شعله‌ور ساخت، و یا چگونه در پشت سر و جلوی رقصگران آتشی را تنظیم کرد تا به نظر برسد در آتش می‌رقصند.

محبوبیت نمایشهای دریایی انگیزه‌ی اختراع شیوه‌هایی گردید که حرکت امواج را القا کنند. در نمایشی، تکه‌ی بزرگ پارچه‌ای نقاشی شده به وسیله‌ی طنابهایی که به قسمت پایین آن وصل شده بود با آهنگ معینی بالا و پایین داده می‌شد؛ در نمایشی دیگر، يك سلسله قطعات دو بعدی به شکل موج بریده شده بود و هنگامی که يك دسته از این اشکال بالا می‌آمد، دسته‌ی دیگر پایین می‌رفت تا حالت امواج دریا را ایجاد کند؛ در نمایش سوم، يك دسته لوله‌های مارپیچ، یکی بعد از دیگری بر محوری می‌چرخیدند، تا احساس برخاستن و افتادن امواج را نشان دهند. گاه تعداد زیادی قطعات به شکل موج در صحنه آویخته می‌شدند، و زیر و بمهای آرام و تند، روشن و تاریک، و اشکال گوناگونی از حرکات موج را القا می‌کردند.

کشتیها، نهنگها، و دلفینهایی هم در دل امواج حرکت می‌کردند، و برای ایجاد توهم واقعگرایانه گاه کوچک شده‌ی این عناصر را بر بالای تیرهایی قرار می‌دادند، و از زیر صحنه آنها را به حرکت وامی‌داشتند. هنگام حرکت کشتی، تعدادی بازیگر در عرض صحنه بر روی طنابهای مخفی حرکت می‌کردند. در يك اینترمتسو که توسط بوتالتی در فلورانس در سال ۱۵۸۹ طراحی شده بود، آمفیتریته^(۱۰۲) بر روی صدفی که توسط دلفینها و تریتون^(۱۰۳) ها همراهی می‌شد از میان امواج حرکت می‌کرد؛ سپس يك کشتی حامل ۲۰ نهنگیان قلعہ پدیدار می‌شد، که مردانی در آن آواز می‌خواندند و دلفینی در جلوی آنها در دریا می‌رقصید.

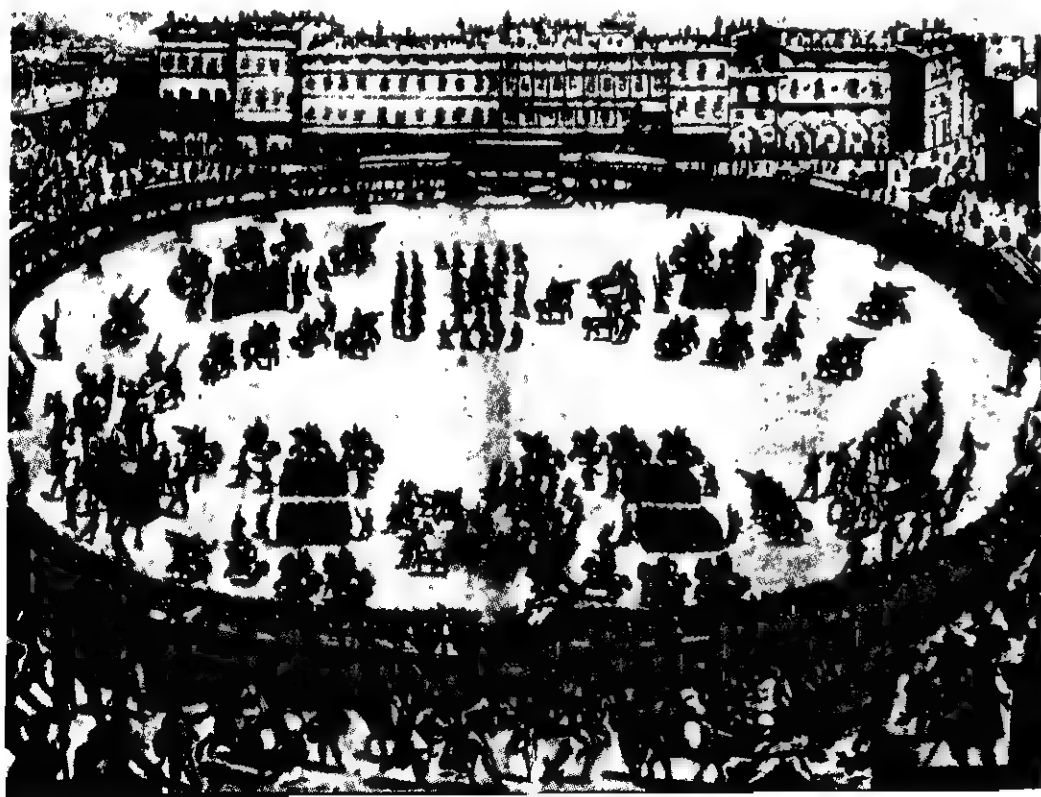
گاه نمایشی اقتضا می‌کرد که دیوارها، یا قصرهای عظیم، یا بناهای دیگری فرو بریزد. در این موارد دکورها با قطعات منفصل ساخته می‌شدند (مثل آجرهایی بی‌ملاط) و با وسایلی مخفی به یکدیگر متصل می‌شدند؛ با برداشتن حایلها، ساختمان فرو می‌ریخت.

صدا حائز اهمیت فراوانی بود. صدای رعد با غلتاندن گلوله‌های توپ یا سنگ در کانالهای مخصوص، و صدای باد با چرخاندن سریع تخته‌ای در هوا ایجاد می‌شد. موسیقی در فاصله‌ی تغییر دکور و برای پوشاندن صداهای کارگران صحنه نواخته می‌شد. موسیقی با آواز و رقص و نمایشهایی که اساساً بخشی از بانئومیم مربوط به اینترمتسوها بودند همراهی می‌شد.

پرده‌ی جلو نیز ممکن بود نقش افکت مخصوص را بازی کند، زیرا برای پوشانیدن شگفتیهای صحنه و

دکور و ظاهر ساختن ناگهانی آنها استفاده می‌شد. این پرده فقط هنگام شروع نمایش به کار می‌رفت و هرگز در فاصله‌ی پرده‌های مختلف مورد استفاده قرار نمی‌گرفت. در آغاز، پرده‌ی جلو یکباره می‌افتاد، اما چون این عمل موجب حوادث پیش‌بینی نشده‌ای می‌گردید به تدریج پرده‌های لوله شونده و جمع‌شونده جای آن را گرفت. هر چند رایجترین سرگرمی دوران رسانس نمایش بود، اما سرگرمیهای دیگری نیز وجود داشت، زیرا دربارهای ایتالیا بسیاری از نمایشهای امپراتوری

تصویر ۳۰۶. يك نمایش کارناوال به نام جنگ عشق در دربار مدیچی، در ۱۶۱۵. این مراسم و راهپیمایی با واکنهای نمایشی همراه بود که نماینده‌ی آفریقا و آسیا بودند. گراوور از ژاک کالوت.



نورپردازی صحنه

هنگامی که اجرای نمایش به فضای سر بسته کشیده شد، نورپردازی صحنه برای نخستین بار یکی از عوامل پراهمیت نمایشها گردید. گرچه برخی از نمایشهای درباری در قرون وسطی در داخل اجرا می شدند، اما تا سده شانزدهم اجرای نمایش در محیط سر بسته رایج نبود. در این دوران بود که بایستی برای نور اودیوتوریوم و صحنه تدبیرهای فنی اختراع می شد.

نور صحنه در این دوران از شمع و چراغهای روغنی تأمین می شد و برای این کار شمع ترجیح داشت، زیرا سوختن شمع دود کمتری ایجاد می کرد و بوی آن بهتر از بوی روغن بود. اودیوتوریوم معمولاً از نور شمعدهانهایی که درست در جلوی صحنه آویخته بودند روشن می شد، که هم اودیوتوریوم و هم قسمتی از جلوی صحنه را روشن می ساخت.

انتهای صحنه نیز توسط ردیف چراغهایی که در پشت جانپناههایی در جلوی صحنه قرار داشتند روشن می شد. ساباتیینی گفته است، دود نورهای داخل صحنه و شمعدهانهها غالباً صحنه را مه آلود می کند. در منابع دیگر از گرما و دود در سالن تئاترها شکوه کرده اند. معمولاً تعدادی چراغ روغنی در يك خط بر میله هایی عمودی در پشت پروسینیوم و در پشت هر يك از بالاها قرار داده می شد. بر میله های قرنیز افقی در پشت قاب صحنه و بر دو لبه صحنه، چراغهایی نصب می شد. برای بالا بردن کیفیت نور از نورتابهایی (رفلکتورهایی) که از پولک، سنگ طلق، یا فلزات صیقل دار ساخته می شدند در پشت چراغهای روغنی

روم را احیا کردند، و نمایشهای قرون وسطایی را ادامه دادند. جشنهای پیروزی رومی تبدیل به مراسمی به نام تریونفی (۱۰۰۰) گردیدند. این مراسم يك راهپیمایی مفصل به همراه واگنهای نمایشی بود که نمایشگران لباس شخصیتهای استعاری و کلاسیک را در پر کرده و الگوی اینترمتسوها را در تنظیم حرکات خود به کار می گرفتند. این مراسم در موقعیتهای ویژه از جمله عروسی، نامزدی، تولد شاهزادگان یا بزرگداشت از میهمانان عالقدر اجرا می شد. این تریونفها را معمولاً از ایوانها، بالکن قصرها، حیاط دربارها، و یا از میادین شهر نظاره می کردند. یکی از پر زرق و برق ترین این مراسم یعنی بالماسکهی نسب نامهی خدایان (۱۰۰۰) (با ۲۱ واگن نمایشی، و ۳۹۲ چهره ای اساطیری با لباسهای ویژه) در سال ۱۵۶۶ در فلورانس برپا گردید. ناماکیا (نمایش آبی) نیز در این دوران احیا شد. این نمایش معمولاً در رودخانه ها اجرا می شد، اما گاهی نیز حیاط دربار یا بنای دیگری را پر از آب کرده و نمایش را در آن برپا می کردند. شاید مجلل ترین ناماکیا نمایش نبرد آرگوناته (۱۰۰۰) بوده باشد که در رود آرتو (۱۰۰۰) در ۱۶۰۸ در فلورانس اجرا شد. به علاوه مراسم گوناگون دیگری از جمله راهپیماییها، جشنهای خیابانی، بالماسکه، کارناوالها، مسابقات، و نمایش طعمه دادن به جانوران وحشی نیز وجود داشت. غالب این نمایشها با يك نمایش دراماتیک یا داستانی شامل لباس، وسایل، و قطعات دکوری پیوند می خوردند. چنین می نماید که عشق به نمایشهای اعجاب انگیز ریشه ای ژرف و جهان شمول دارد.



تصویر ۳۱۶. وسیله ای برای کم کردن نور. با پایین آوردن استوانه های بالایی نور کم می شود، و با بالا بردن آنها نور زیاد می شود. از کتاب ساباتیینی به نام راهنمای ساختن دکور و وسایل فنی صحنه (۱۶۳۸).

شدت نور شمعها و چراغهای روغنی محدود بود، از اینرو تأمین نور با شدت کافی اولویت بیشتری از کاربرد نورپردازی پیدا کرد. باید گفت تعدادی از اصول نظری درباره ی هنر در دوران رنسانس قاعده بندی شد که هنوز در دوران ما معتبرند. لئون دی سومی (۱۰۰۰) (۱۵۲۷ - ۱۵۹۲) اظهار داشته است که در ترازدی باید نور کمتری از کمندی وجود داشته باشد، و همراه آنجلو اینچینی (۱۰۰۰) (حدود ۱۵۵۰ - حدود ۱۶۱۳) اظهار داشته است که هر چه اودیوتوریوم را تاریکتر کنیم صحنه روشنتر به نظر خواهد رسید. ساباتیینی پیشنهاد می کند که نور جانبی تأثیر دلپذیرتری از نورهای دیگر، حتی از نور مقابل دارد. اما به هر حال برای هنرمند رنسانس نورپردازی عمومی اهمیت بسیاری داشت، زیرا کنترل محدودی بر رنگ، پخش، و شدت نور داشت. با وجود این آنان بر فوونی فایق آمدند که تا اواخر سده ی هجدهم معتبر ماندند.

استفاده می شد.

حداقل سه شیوه برای تاریک کردن صحنه وجود داشت. یکی خاموش کردن چراغها (اگر بنا بود چراغها دوباره روشن شوند این شیوه مناسب نبود)، دوم، بر بالای چراغها استوانه هایی قرار داده می شد، و در موقع لزوم با پایین آوردن استوانه ها صحنه تاریک می گردید. روش سوم قرار دادن چراغهایی بر روی میله های گردان بود، که در مواقع لزوم به طرف صحنه، یا پشت به صحنه می چرخیدند. هنگامی که نور درخشانی مورد نیاز بود، در داخل وسایل دکوری، از جمله ابر، صدف، یا غار، چراغهایی را مخفی می کردند، و در صورت لزوم آنها را به طرف شخص یا شیء مورد نظر می گرفتند.

گاهی خورشید، ماه، یا رعد و برق مورد نیاز می بود. در فلورانس، در ۱۵۳۹ سان گالو يك گوی بلوری را پر از آب کرد و از پشت به وسیله ی شمع به آن نور داد تا طلوع خورشید در آغاز نمایش را نشان دهد. این خورشید در عرض صحنه (آسمان) حرکت کرد و در پایین صحنه به طرف دیگر رسید. ماه نیز غالباً به همین شیوه نمایش داده می شد. نور رعد و برق با تکه های ناهموار چوب که بر آن پولکهایی چسبانده بودند به وجود می آمد. این قطعات را به وسیله ی سیمی با سرعت از عرض صحنه عبور می دادند و حالت رعد و برق ایجاد می نمودند. هر گاه که نیاز به نور رنگین در صحنه بود، ظرف هایی را پر از مایع رنگین کرده، در بین چراغهای صحنه قرار می دادند. این عمل از شدت نور می کاست، لذا معمولاً چنین نورهایی برای مقاصد تزئینی مثل ویرین جواهر فروشی ها یا چراغانی عیاد بر بالای ساختمانها به کار می رفت.



تصویر ۳۳.۶. دو چهره از کمدیا دل آرته. از کتاب راک کالوت به نام بالی دی اسفهانیا که در آن ۲۴ گراور به حات رسیده. حدود ۱۶۲۱-۱۶۲۲. به نظر می‌رسد که در این نقاشی اغراق شده است.

۱۶۰۰ در سراسر اروپا گسترده شده بود، و به عنوان يك سرگرمی محبوب و رایج تا ۱۷۵۰ مورد توجه بوده است.

کمدیا دل آرته دارای دو ویژگی است، یکی شکل بدیبه سازی آن و دیگری استفاده از تیپ سازی: بازیگران بر اساس يك موضوع کلی نمایش را آغاز می‌کردند و جزئیات حرکت و دیالوگ را بدیبه سازی می‌کردند. هر بازیگری همواره يك نقش را با ویژگیهای رفتار و گفتار و لباس همان تیپ اجرا می‌کرد.

اولین سند روشن مبنی بر نمایش بدیبه‌سازی متعلق به سال ۱۵۶۸ است. حتی اگر بدیبه‌سازی در آن زمان شیوه‌ای نومحسوب می‌شد، باید گفت به سرعت شیوه‌ی رایجی گشت. مورخان در مورد حدود

آرته، فارس از رواج افتاد. فارس اوج درخشش خود را با آنجلو بیولکو (۱۵۰۲-۱۵۴۲) به دست آورد. وی نوشتن نمایشنامه و بازیگری در نمایشهای فارس را در حوالی ۱۵۲۰ آغاز کرد. او که کمدیا ایرودیتا را دوست نمی‌داشت به زندگی ساده و گفتگوی طبیعی به شیوه‌ی مردم شمال ایتالیا روی آورد. قهرمان بسیاری از نمایشنامه‌های او يك مرد روستایی به نام روزانته (۱۵۰۵) بود، که بیولکو خود نقش او را ایفا می‌کرد. تکرار سرگذشت روزانته در چندین نمایشنامه به عنوان پیشگام تیپ سازی در تئاتر شناخته شده است.

هیچیک از نظریه‌های مربوط به خاستگاه کمدیا دل آرته قابل اثبات یا انکار نیست، اما به احتمال زیاد منابع مختلفی در تحول آن نقش داشته‌اند. خاستگاه کمدیا دل آرته هر چه باشد باید گفت که پیش از



کمدیا دل آرته (۱۱۱۱)

مورخان مطمئن نیستند که کمدیا دل آرته چه وقت به وجود آمد. اولین سند روشن مبنی بر وجود آن مربوط به تاریخ ۱۵۵۰ است، اما امکان دارد که بسی پیش از این تاریخ وجود داشته است. نظریه‌های گوناگونی برای بیان خاستگاه آن وجود دارد؛ یکی از این مکاتب سرچشمه‌ی کمدیا دل آرته را در فارسیهای آتلان در روم می‌جوید که در قرون وسطی به وسیله‌ی گروههای سیار میم حفظ شده بودند. دلیل اصلی بر این نظر وجود شخصیت‌های ثابت (تیپ سازی) در هر دوی این نمایشهاست. نظریه‌ی دیگری مبنی بر آن است که کمدیا دل آرته از گروههای میم بیزانس منشأ گرفته است که پس از سقوط قسطنطنیه در ۱۴۵۳ به غرب مهاجرت کردند. محققان دیگر معتقدند که کمدیا دل آرته از بدیبه‌سازیهایی که با نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس انجام می‌گرفت ریشه گرفته است؛ و عده‌ای دیگر ریشه‌ی آن را در فارسیهای ایتالیایی در اوایل سده‌ی شانزدهم جستجو می‌کنند.

فارس در ایتالیا همچون کشورهای دیگر در طول قرون وسطی ظاهر شد، اما بیشترین تحول خود را بین سالهای ۱۵۰۰ و ۱۵۵۰ که بویژه بین مردم محبوبیت داشت طی کرد؛ پس از این دوره با ظهور کمدیا دل

نمایشهای درباری و فرهنگستانی برای اشراف و در موقعیت‌های ویژه برپا می‌گردیدند. این نمایشها معمولاً توسط شاعران درباری نوشته می‌شدند؛ صحنه‌پردازی و طراحی لباس به وسیله‌ی معماران و نقاشان دربار انجام می‌گرفت؛ بازی توسط درباریان اجرا می‌شد، و موسیقی نیز توسط نوازندگان دربار ساخته می‌شد. لذا به رغم کیفیت بالای بصری نمایشها و تأثیری که بر فعالیتهای تئاتری پس از خود داشته‌اند، این نمایشها اساساً توسط افراد غیر حرفه‌ای و برای تماشاگران ویژه و محدودی تهیه می‌شدند. از اینرو تحول تئاتر عمومی و حرفه‌ای در ایتالیا از منابع دیگری سرچشمه گرفت که کمدیا دل آرته در رأس آنها قرار دارد.

کمدیا دل آرته (کمدی بازیگران حرفه‌ای) کمدیا ال ایمپرو ویزو (کمدی بدیبه سازی)، و کمدیا آ سوجه‌تو (کمدی دارای يك داستان یا موضوع) اصطلاحهایی هستند که گروههای حرفه‌ای را از گروههای غیر حرفه‌ای درباری و فرهنگستانی متمایز می‌سازند (گروه اخیر نمایشهای خود را کمدیا ایرودیتا (۱۱۱۱) یعنی کمدی فرزنانگان می‌خواندند).

بدیهه‌سازی در کمیدیا دل آرته توافق نکرده‌اند، و مسلماً عوامل چندی موجب می‌شد که مقدار بدیهه‌سازی کاهش یابد. اگر هر بازیگری در دوران کار خود تنها يك نقش را ایفا می‌کرد، لذا بایستی سخنان و رفتاری را که بیشتر مورد توجه تماشاگران قرار می‌گرفت، بیشتر تکرار می‌کرد. بسیاری از لطیفه‌های کار کمیدی (یا لاتزی) احتمالاً در خلاصه‌ی کلی داستان می‌آمد، از جمله لاتزی ترسو، لاتزی کشیش و غیره. دوبیتیهای قافیه‌داری که در پایان هر صحنه خوانده می‌شد باید به خاطر سپرده می‌شد، و بازیگر نقش جوانان عاشق پیشه مجبور بود دفترچه شعری یا خود داشته باشد که در آن اشعار عاشقانه‌ای از آثار ادبی و اشعار روز درج شده بود؛ در نتیجه، غالب بازیگران احتمالاً حافظه‌ی خود را با سطرها و حرکاتی که بارها تکرار کرده بودند می‌انباشتند. از طرف دیگر، اگر فرض کنیم همه‌ی نمایش بدیهه‌سازی می‌شد، در این صورت هیچ بازیگری مطمئن نبود که بازیگران دیگر چه خواهند گفت و یا چه خواهند کرد. از اینرو ناچار می‌بود دائماً حواسش به ادامه‌ی داستان باشد و از بازی کردن باز می‌ماند. نتیجه آنکه، کل نمایش تنها می‌بایست تصور بدیهه‌سازی و حاضر جوابی را القا می‌کرد.

طرح کلی نمایشهای بدیهه‌سازی در طول سالها تکرار و تجربه تلطیف یافته و تصفیه شده و در بین گروههای بدیهه‌سازی دست به دست می‌گردید. تا کنون ۷۰۰ نمایشنامه از این نوع به دست ما رسیده است؛ و در سال ۱۶۰۰ پنجاه نمایشنامه توسط فلامینو اسکالا (شهرتش ۱۶۰۰ - ۱۶۲۱) چاپ شده است. غالب این متنها کمیدی‌اند و تعداد کمی از آنها نمایشهایی جدی و تعدادی از آنها نیز ملودراماتیک

(درام احساساتی سبک) می‌باشند. محبوبیت این گروهها به واسطه‌ی نمایشهای کمیدی همراه با عناصر هیجان انگیز، بدل پوشی، و موضوعاتی بوده است که در آن حوادث مضحك در هم تداخل می‌یافتند. بازیگران کمیدیا هر از گاهی نمایشنامه‌های نوشته شده هم اجرا می‌کردند.

هر گروهی مجموعه‌ی تپیهای ویژه و ثابت خود را داشت، و هر شخصیتی نام و ویژگیهای خود را حفظ می‌کرد، تا از تپیهای دیگر گروهها قابل تمیز باشد. مسلماً تپیهای مشابه در گروههای مختلف تکرار می‌گردیده‌اند، در نتیجه باید گفت اگر چه تعداد این نمایشنامه‌ها فراوان بود، اما شکل کلی آنها کم و بیش محدود بوده است.

تپ شخصیتها را در کمیدیا می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته‌ی معمولی و دسته‌ی اغراق شده. نقشهای معمولی مربوط به نقش عاشقان جوان بود، و غرایب و انحرافات شخصیتهای دیگر یا معیار او سنجیده می‌شد. این عشاق نقش زنان و مردانی جوان، بذلگو، خوش قیافه، و تحصیلکرده را بازی می‌کردند؛ آنها لباس باب روز می‌پوشیدند که شباهتی به لباس شخصیتهای دیگر نداشت و صورتک بر چهره نمی‌زدند. هر شرکت يك دو زوج جوان عاشق را در فهرست بازیگران خود نگه می‌داشت. مرد جوان، ایناموراتو (۱۵۸۸) یا آموروز (۱۵۸۸)، غالباً به خاطر عاشق پیشگی از جانب مردان مَن یا حتی پدرش مورد شطابست قرار می‌گرفت. زن جوان، یا ایناموراتا (۱۵۸۸)، معمولاً بانوی تحصیلکرده‌ی جوانی بود که پیر و جوان خواستار او بودند.

در تئاترهای تپ‌سازی، نقش «شخصیتها» به دو

دسته‌ی ارباب و نوکر تقسیم می‌شدند. در میان تپیهای ارباب سه تپ از همه مهمترند: کاپیتانو (۱۵۸۸)، پانتالونه (۱۵۸۸)، و دوتوره (۱۵۸۸). تپ کاپیتانو در اصل یکی از عشاق بود، و در لباس و رفتار خود اغراق نمی‌کرد، اما به تدریج به يك لافزن دروغپرداز بدل شد. وی آن قدر لاف دلآوری در جنگ و عشق می‌زد تا سرانجام مشتش باز شود. شمشر، کلاه، و پر کلاه از ویژگیهای لباس او سند، و این لباسها به مقدار زیادی شیوه‌پردازی (استیلیزه) شده بودند. این تپ دارای القاب فراوانی از جمله اسپاوتو دا وال اینفرنو (۱۵۸۸)، کوکو دریلو (۱۵۸۸)، رینو کورنت (۱۵۸۸)، یا ماتا موروس (۱۵۸۸) بود. او در اکثر نمایشها خواستگار یکی از زنان زیبا می‌شد و ناکام می‌ماند؛ ناکامی او غالباً از نقاط اوج کمیدی محسوب می‌شد.

پانتالونه معمولاً مردی میانه‌سال و بازرگان بود. وی لهجه‌ی ونیزی داشت و عاشق ضرب‌المثل بود؛ به رغم سن زیادش خود را جوان جا می‌زد و خواستگار زنان جوان بود. لباس پانتالونه معمولاً يك كت چسبان سرخ رنگ یا نیم شلوار و جورابهایی به رنگ سرخ، کفشهایی نرم، يك ردای سیاه، و کلاه نرم و بی‌لبه بود که يك دسته موی بلند از زیر کلاهش آویخته بود. صورتکی قهوه‌ای رنگ با يك بینی عقاب‌ی دراز و يك ریش خاکستری و زوزی بر چهره داشت.

دوتوره معمولاً دوست پانتالونه و همپالکی او بود، و همچون پانتالونه جایگاه محکمی در جامعه داشت. وی مردی فضل فروش و غالباً دکتر دادگستری یا طب بود. وی لهجه‌ای بولونیایی (۱۵۸۸) داشت و چپ و راست لغات و جملات لاتینی وارد کلامش می‌کرد. دوتوره اصرار داشت که معلومات جعلی خود را به رخ

بکشد، اما به خاطر ساده‌لوحی مفرط معمولاً گول دیگران را می‌خورد. لباس او خرقة و کلاه فرهنگستانی بود. وی شوهری حسود بود و غالباً زنش به او خیانت می‌کرد.

متنوع‌ترین تپیهای کمیدیا تپ نوکر، یا زانی (۱۵۸۸) بود. در غالب متنها کمیدیا که به دست ما رسیده حداقل دو نوع از این تپ در آنها نقش دارند. یکی نوکر باهوش و دیگری احمق؛ در هر نمایشنامه‌ای تعداد آنها از يك تا چهار نفر است. آنها معمولاً دچار دردسر می‌شوند، و تدبیرهایشان غالباً در راه کمک کردن به ارباب یا خنثی ساختن اعمال او به کار می‌رود. اکثر نوکرها مرد هستند، اما گاه يك کلفت، فانتسک (۱۵۸۸)، یا بیشتر در نمایش نقش دارند که در خدمت ایناموراتا



قرار دارند. این تیپها معمولاً جوان، بذله‌گوهایی زمخت، و همواره مراقبند مبادا که گول بخورند. بعضی از فانتسکاها پیرند، و برخی خدمتکار يك قهوه‌خانه یا همسر یکی از نوکرها یا معشوقه‌ی يك پیرمرد نمایش‌اند.

از میان تیپهای زانی، آرلکن (۱۳۱۱) (یا آرلچینو (۱۳۱۱)) محبوبترین تیپ پس از سده‌ی هفدهم بود. این تیپ در متنهای قدیمی وجود ندارد. آرلکن ترکیب زیرکی و بلاغت، و يك رقاص و آکروبات ماهر است. وی

عموماً در مرکز همه‌ی توطئه‌ها قرار دارد. لباس آرلکن در طول زمان تغییرات زیادی به خود دید. لباس آرلکن در اصل لباسی پر از وصله‌های رنگارنگ و ناجور بود، اما به تدریج به صورت پارچه‌ای با طرحهای لوزی شکل به رنگهای سرخ و آبی و سبز درآمد. این الگو امروزه نیز تداعی‌کننده‌ی آرلکن است. بر سر تراشیده‌ی آرلکن کلاهی جلف قرار داشت که آن را بر روی يك صورتك می‌پوشید، و بر دو جانب كمرش دو شمشیر چوبی یا «اسلپ ستيك» (۱۳۱۳) می‌بست. این



تصویر ۳۵۶. آرلکن به نمایشگران خوش‌آمد می‌گوید. گراوور از دولیوار، براساس نقاشی لوپرتز، سده‌ی هفدهم.

شمشیر غالباً در تصاویر جنگ و كتك کاریهای کم‌دیا ترسیم شده است. شخصیت‌های دیگر از این تیپ تروقالدینو (۱۳۱۱) و تریولینو (۱۳۱۳) هستند.

آرلکن یار غاری داشت که نوکری چموش، شهوت‌پرست، بذله‌گو، و مردم‌آزار بود. این شخصیت نامهای متنوعی گرفته است. در سده‌ی هجدهم که این شخصیت صورتکی یا بینی‌ی عقابی و سبیل داشت بریگلا (۱۳۱۳) نامیده می‌شد. وی کت و شلواری می‌پوشید که قیطانی سبز رنگ بر کمر داشت. نامهای دیگر این

شخصیت بوفتسو (۱۳۱۳)، فلوتینسو (۱۳۱۳)، اسکاپینسو (۱۳۱۳)، و متزه‌تینو (۱۳۱۳) است.

تیپ معروف دیگر اسکاراموچا (۱۳۱۱) بود که تنوع زیادی در شخصیت او وجود داشت. وی گاه به آرلکن و گاه به بریگلا یا کاپیتانو شباهت می‌یافت.

تیپ دیگر پولچینللو (۱۳۱۱) اهل ناپل بود. شخصیت او نیز متنوع بود. وی گاه نوکر، گاه شاگرد کافه، و گاه تاجر بود. پولچینللو ترکیبی از حماقت، موزیگری، رذالت، عشق، لطافت، و کُندی است. وی بینی



تصویر ۳۶۶. کاپیتانو، در کم‌دیا دل آرته. برگرفته از کتاب صورتکها و دلقکها از ساند (۱۸۵۹).



عقاب‌بی بسیار بزرگ و پستی قوزکرده داشت و کلاه دراز نوک تیزی بر سر می‌نهاد. پولچین‌للو شاید خَلَف يك عروسك انگلیسی به نام پانچ (۱۷۳۱) باشد.

علاوه بر این تیپ‌های رایج، مستخدم‌ها و شخصیت‌های تصادفی دیگری نیز در متون موجود کم‌دیا دل آرته دیده می‌شوند، زیرا هر گروه نمایشی مایل بود با حفظ سنت، تیپ‌های ویژه‌ی خود را نیز بسازد.

اعضای هر گروه نمایشی کم‌دیا ده تا دوازده نفر بودند، که هفت تا هشت نفر مرد، و سه تا چهار نفر زن داشت. گروه‌های نمایشی مجهز معمولاً دو زوج زن و مرد جوان (جوان اول)، يك زن خدمتکار، يك کاپیتانو، دو زانی، و دو مرد مسن (پانتالونه و دوتوره) در بین اعضای خود داشتند، اما این الگو بر حسب وضع

مالی گروه (شرکت) کمتر یا بیشتر می‌شد. هر نمایشی زیر نظر يك رهبر یا محترم‌ترین عضو گروه اداره می‌شد. مسؤولیت این شخص شرح چگونگی شخصیت‌ها برای اعضا، حرکت صحنه، تعیین تعداد لاتزی (سفرگی هر شخصیت)، و تأمین وسایل مورد نیاز نمایش بود. در مورد وجود تمرین اطلاعات زیادی به دست ما نرسیده، اما مسلماً تفهیم شخصیت‌ها به هر بازیگر وقت زیادی را اشغال می‌کرده است. غالب شرکت‌ها بر اساس تقسیم درآمدها کار می‌کردند، و اعضای تازه کار، احتمالاً تا رسیدن به مرحله‌ی کمال و عضویت کامل در شرکت، دستمزد دریافت می‌کردند. گروه دائم سفر می‌کرد، و در هر شهری که توقف می‌کرد، لازم بود از مقامات شهری



تصویر ۴۸.۶. رانی با اسکس، گراوور از رند کلوب نمایشگران و بازیگران در سن ریمبه‌ی تصویر مده می‌سود.

فعالیت‌های شرکت‌های مختلف مشکل است، زیرا از طرفی مدارك ما بسیار اندك است، و از طرف دیگر گروه‌ها در هم ادغام و سپس جدا می‌شدند، و نام‌های مشابهی برمی‌گزیدند.

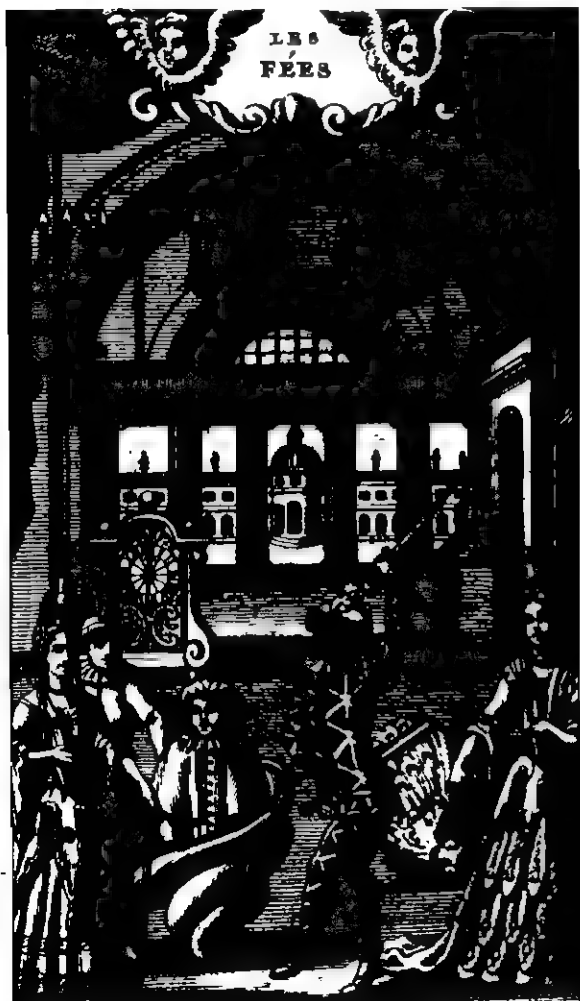
اولین شرکت شناخته شده‌ی کم‌دیا دل آرته گروه آلبرتو گاناسا (۱۷۳۱) نام داشت که بین ۱۵۶۸ و ۱۵۸۳ در محدوده‌ی وسیع مانشوا، فرارا، پاریس، و مادرید نمایش می‌داد. این گروه سرانجام به وسیله‌ی گروه گهلوسی (۱۷۳۵) «پرشور» از میدان به در شد. گروه اخیر بین سال‌های ۱۵۶۹ و ۱۶۰۴ نمایش اجرا می‌کرد. از اعضای برجسته‌ی این گروه یکی فرانچسکو آندره‌ئینی (۱۷۳۵) (۱۵۴۸ - ۱۶۲۴) بود که ابتدا نقش ایناموراتو و سپس کاپیتانو را بازی می‌کرد.

تقاضای مجوز نمایش بکند؛ این مجوز همیشه به آنها اعطا نمی‌شد. برای اجرای نمایش معمولاً تالار بزرگی اجاره می‌کردند، اما گاه در حیاط خانه‌ها یا تالار قصرهایی که از آنان دعوت کرده بودند نیز صحنه‌ای برپا کرده نمایش می‌دادند. هنگامی که دکور پرسپکتیو و افکتهای مفصل قابل حصول بود از آن استفاده می‌کردند، اما بازیگران کم‌دیا دل آرته قادر بودند به سادگی و بدون استفاده از این امکانات نیز نمایش بدهند. راز موفقیت آنان در انعطاف‌پذیری آنان بوده است.

کم‌دیا دل آرته بین سال‌های ۱۵۵۰ و ۱۶۵۰ رواج بسیاری داشت، و در این سال‌ها بود که مشهورترین گروه‌های کم‌دیا سر بر آوردند. پیگیری تاریخ

اسپانیا، آلمان، اتریش، و انگلستان سفر می‌کردند. کم‌دیلا دل آرته به هر کجا قدم گذارد، بازیگران و نمایشگران آنجا را تحت تأثیر خود قرار داد. در ۱۶۵۰ اشکال گوناگون دراماتیک، اصول نقد، و فنون عملی تئاتر چندان در ایتالیا تحول یافته بود که

کم‌دیلا دل آرته تا حدود سال ۱۷۷۵ رواج داشت، اما پس از ۱۶۵۰ هرگز محبوبیت گذشته‌ی خود را به دست نیاورد. کم‌دیلا اگر چه در ایتالیا از محبوبیت فراوانی برخوردار بوده اما فرانسه خانه‌ی دوم آن محسوب می‌شد. گروه‌های کم‌دیلا دل آرته عموماً به



تصویر ۴۰۶. صحنه‌ای از نمایش کم‌دیلا دل آرته به نام افسانه‌ها، یا تنه اردک، این نمایش نخستین بار در هتل دو بورگتی، در پاریس، در سال ۱۶۹۷ اجرا شد. در مرکز تصویر ارلکن مشاهده می‌شود. برگرفته از کتاب تئاتر ایتالیایی، جلد ششم (۱۷۴۱)، از جراردی.

تصویر ۳۹۶. در جلوی این تصویر شخصیت‌های کم‌دیلا دل آرته و در پس‌زمینه اعضای خانواده‌ی سلطنتی فرانسه به چشم می‌خورند. در طرف راست پانتالونه و ارلکن قابل تمیز هستند. این نقاشی مسوب به پل و فرانز پاربوس، ۱۵۷۲، است. موزه‌ی بایو.



کار آنان اطلاع بسیار کمی در دست است. گروه آچه‌سی (۱۵۰۱)، بین سالهای ۱۵۹۰ و ۱۶۳۰ به رهبری پی‌یر ماریا سه‌چینی (۱۵۱۱)، (۱۵۷۵-۱۶۴۵) در نقش فری تلینو (۱۵۱۱) فعالیت کرد. سه‌چینی مدتی به همراه ترستانو مارتینلی (۱۵۳۱)، (حدود ۱۵۵۷-۱۶۳۰) رهبری این گروه را به عهده داشت. مارتینلی نخستین ارلکن مشهور بوده است. گروه آچه‌سی در ایتالیا، فرانسه، اتریش، و آلمان نمایش داده است. شرکت فیدلی (۱۵۴۱)، در حدود سالهای ۱۵۹۸ تا ۱۶۴۰ فعال بود. بازیگران اصلی شرکت فیدلی جان باتیستا آندره‌ئینی (حدود ۱۵۷۸-۱۶۵۴) (پسر فرانچسکا و ایزابلا آندره‌ئینی) و همسرش ویرجینیا (۱۵۸۳-حدود ۱۶۲۷/۳۰) بودند. این گروه حداقل سه سفر به فرانسه کرده، و تا شهر پراگ رفته است. علاوه بر این گروه‌های معروف، گروه‌های دیگری نیز بودند که با حمایت دوک‌های شهر مانتوا در سراسر سده‌ی هفدهم فعالیت نمایشی داشته‌اند. مهمترین گروه‌های نمایشی کم‌دیلا دل آرته در سالهای ۱۶۵۰ تا ۱۷۰۰ وابسته به دربارهای پارما و مودنا بوده‌اند.

و دیگری همسرش ایزابلا (۱۵۶۲-۱۶۰۴)، مشهورترین ایناموراتای زمان خود، و یک شاعره‌ی بنام بود. این دو پس از پیوستن به گهلوسی در ۱۵۸۳ به سرعت رهبری گروه را به دست گرفته و آن را در ایتالیا و فرانسه به شهرت رساندند. شرکت گهلوسی برای اجرای نمایش در عروسی‌ی مجلل فردیناند اول در ۱۵۸۹ به فلورانس، و به دعوت هانری چهارم به فرانسه رفت. گروه گهلوسی با مرگ ایزابلا در ۱۶۰۴ از هم پاشید.

گروه کانفیدن‌تی (۱۵۷۴-۱۶۲۱) بین سالهای ۱۵۷۴ و ۱۶۲۱ نمایش می‌دادند، و سفرهای زیادی به ایتالیا، اسپانیا، و فرانسه انجام داده‌اند. از میان بهترین بازیگران این گروه می‌توان از فلامینیسو اسکالا (۱۵۷۸) نام برد که قدیمی‌ترین نمایشنامه‌های کم‌دیلا دل آرته را جمع‌آوری و چاپ کرده است. کار این گروه به علت اختلافات داخلی بین اعضا، پس از ۱۶۱۰ از نظر کیفی نزول کرد. شرکت دسیوسی (۱۵۷۱) «دلپذیر» بین سالهای ۱۵۸۰ و ۱۵۹۵ نمایش می‌داد. با آنکه از کیفیت کار این گروه تقدیر فراوانی شده است، اما از چگونگی

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

به شمار می‌روند. حقیقت این است که ما این جشنواره‌ها را همچون شاخه‌هایی از تاریخ سیاسی خود می‌شناسیم. (ص ۲۴۷ - ۲۴۸)

روی استرانگ، شگفتیهای دربار سلاطین: نمایش و توم در رنسانس (بوستون، ۱۹۷۳).

گزارش مراسم مربوط به شاهان غالباً برای ضبط عظمت جشنواره‌های سلاطین ضبط می‌شد، و اکثر اطلاعات ما درباره‌ی مراسم گوناگون گذشته از این گزارشها اخذ گردیده است. در زیر تکه‌هایی از گزارش پاوونسی (۱۵۵۸) از جشنواره‌ی جنبی‌ی مراسم عروسی کریستین (از شهر لورن) با دوک بزرگ توسکانی در ۱۵۸۹ نقل می‌شود. در این بخش صحنه‌ی يك نمایش جنگ دریایی توصیف می‌شود که در حیاط قصر پینی در فلورانس اجرا شده است:

حیاط توسط زیر آبها تا ارتفاع ۱/۵ متر پر از آب شد و ۱۸ کشتی وارد شدند. [پاوونسی جنگ دریایی میان مسیحیان و ترکان را شرح می‌دهد که در آن ترکها شکست می‌خورند؛ سپس مسیحیان با کشتیهای خود به يك قصر متعلق به ترکان در گوشه‌ی دیگر حیاط حمله می‌کنند.] سرانجام.... نردبانهایی از طناب بر بالای دیوارهای قصر

در مطالعه‌ی تئاتر، برای آنکه اهمیت واقعه‌ای را ارزیابی کنیم باید به زمینه‌ی آن توجه کنیم. این امر در تحقیقاتی که روی استرانگ (۱۵۵۸) از فعالیتهای تئاتری و جشنواره‌ی دربارهای رنسانس به عنوان انعکاس قدرت کلیسا به عمل آورده کاملاً مشهود است:

يك شاهزاده از طریق جشنواره‌ها شکوه و جلال خود را برای زیردستان خود به نمایش می‌گذاشت. جشنواره از طریق اسطوره و استعاره، نشانه و نماد، و حالت و رفتار، عظمت صاحب تاج را به رخ می‌کشید. و از این طریق بود که حقایق مقدس سلطنت برای درباریان تبلیغ می‌شد و نجیبی خانگی جای خود را در حلقه‌ی آیینی می‌یافتند. (ص ۲۱)

برای يك خواننده‌ی امروزی اصول فکری‌ی عمده‌ی جشنهای دریاری در رنسانس بی‌اهمیت است. ما به سادگی این جشنواره‌ها را مربوط به گذشته می‌دانیم: اخباری گراف از سراب قدرت. اما واقعیت آن است که این اعمال افسون خود را تا ۳۵۰ سال بعد نیز حفظ کردند: تنها از آنرو که از طریق همین پیوند قدرت با هنر، اپرا و باله‌ی مدرن و تئاتر تخیل برانگیز زمان ما شکل گرفته است. در دوران ما جشنواره‌ها مورد بررسیهای جدی قرار می‌گیرند، زیرا نیاکان قابل مطالعه‌ی تئاتر امروز

در آنجا متمرکز شده بود، هنوز ایتالیا از مراکز بانکی‌ی عمده‌ی اروپا به شمار می‌رفت، اما در سال ۱۷۰۰ میلادی، ایتالیا دیگر از نظر اقتصادی قدرتی ثانوی محسوب می‌شد.

قدرت سیاسی ایتالیا نیز رو به افول نهاد. در سده‌ی دهم، امپراتوری مقدس روم به صورت فدراسیونی از ایالات ایتالیا و آلمان احیا گردیده بود، و امپراتور تا مدتها نفوذ عمیقی بر شاهزادگان دست نشانده‌ی خود داشت. اما در طول سده‌ی چهاردهم و پانزدهم ایالات ایتالیایی تقریباً بکلی مستقل از دخالت یا حمایت یکدیگر بودند، و سپس در طول سده‌ی شانزدهم ایتالیا همچون لقمه‌ی لذیذی برای ملتهای نوپای اسپانیا، فرانسه، و اتریش می‌نمود. اسپانیا توانست مدتی سلطه‌ی خود را بر آن اعمال کند، و حتی سربازان اسپانیایی در ۱۵۲۷ رم را غارت کردند. پس از ۱۵۵۹، اتریش به میدان آمد و غالب ایالات ایتالیا تا ۱۸۵۰ وابسته‌ی اتریش شدند.

صد سال پس از شورای ترنت، روح ضد تجدیدنظر طلبی بار دیگر انفجاری از خلاقیت در معماری کلیسا و نقاشی به وجود آورد که بنای کلیساهای عظیم باروک در ایتالیا، از جمله کلیسای سنت پیترو در رم، از نتایج آن است. در امور نمایشی، اپرا، بزرگترین مخلوق باروک، ایتالیا را به عنوان قدیمترین سرچشمه‌ی هنری اروپا نگهداشت، و این امر حتی زمانی که درام ایتالیا از مرجعیت افتاده بود ادامه داشت. سرانجام در اواخر سده‌ی هفدهم، نهر ایتالیا بدل به جویباری گردید که نه تنها از نظر سیاسی و اقتصادی، که حتی از نظر فرهنگی نیز از فرانسه عقب افتاد.

تا ۱۵۰ سال بعد، همچنان فعالیتهای دراماتیک اروپا را رهبری می‌کرد. آرمان نئوکلاسیک الهام‌بخش کمده‌ی تراژدی، اپرا، کمده‌ی دل آرته، معماری تئاتر، دکور با پرسپکتیو، نورپردازی داخلی، افکنهای مخصوص پیچیده، و وسایل فنی صحنه گردید، و این همه، راه خود را به کشورهای دیگر نیز گشود و با نیازهای محلی آنها هماهنگ گشت و پذیرش عام یافت.

به رغم این دستاوردها، ایتالیا موقعیت ممتاز خود را در ۱۶۵۰ در اروپا از دست داد. ایتالیا در طی هزار سال به عنوان کرسی کلیسای کاتولیک، تأثیر عمیقی بر کشورهای غربی باقی نهاده بود. علاوه بر آن موقعیت جغرافیایی ایتالیا، آن را دروازه‌ی تجارت بر شرق ساخته، و این تجارت برای ایتالیا ثروت و دولت به بار آورده بود. دیگر آنکه تحت نظام ملوک الطوائفی، ایتالیا به ایالات کوچکی تقسیم گردید که هر يك به طور مؤثری قادر به رقابت با کشورهای دیگر اروپایی

ایتالیا در ادامه‌ی رنسانس رو به زوال نهاد. تفرقه در کلیسا، بویژه هنگامی که کرسی کلیسا به آوینیون منتقل شد و تجزیه‌طلبان پروتستان آغاز به فعالیت کردند، موقعیت ایتالیا را متزلزل ساخت. با آنکه پاپ پس از ۱۵۵۰ حیثیت خود را بازیافت، اما نفوذ و اعتبار او هرگز به پای سده‌های پیشین نرسید. بعلاوه، با بسته شدن گذرگاه مدیترانه از سال ۱۴۵۳، و باز شدن راه دریایی جدید، ایتالیا دیگر مرکز تجارت شناخته نمی‌شد؛ و همراه این افول، حمایت مالی طبقات حاکم از هنر و آموزش نیز برداشته شد. افول ایتالیا تا مدتها آشکار نگردید، زیرا به واسطه‌ی سرمایه‌های عظیمی که از طریق بازرگانی‌ی درازمدت

انداخته شد. توسط قلاب و وسایل دیگر؛ و عده‌ی زیادی به آب افتادند. [سرانجام] مسیحیان... دیوارها و قصر ترکان را تسخیر کردند، و آنگاه با شادی فراوان، آواز، رقص... جشن به پایان رسید.

جوزیه پادونی، خاطرات جوزیه پادونی از وصلت فرخنده‌ی کریستین بادوک توسکانی (بولونیا، ۱۵۸۹). شرح مفصلتر با ترجمه‌ی دیگر در ضمیمه‌ی کتاب گلین زیکهام به نام صحنه‌های اولیه‌ی انگلیسی، ۱۳۰۰ - ۱۶۶۰، جلد اول (نیویورک، ۱۹۵۹).

در اواخر سده‌ی شانزدهم، منتقدان ایتالیایی اصول بنیادی نئوکلاسیسیسم را تدوین کردند. مینتورنو این مفهوم بنیادی را بیان کرد که حقیقت لا یتغیر است و در همه‌ی زمانها و همه‌ی مکانها ثابت می‌ماند:

[برخی از منتقدان] در تلاش بنیانگذاری هنری نو در شاعری هستند... اما اگر بپذیریم که [ارسطو و هوراس] هنر حقیقی را تعلیم داده‌اند، چگونه می‌توان حقیقتی متفاوت از آن را به تصور درآورد، زیرا حقیقت یکی است، و چیزی که زمانی حقیقی بوده، باید در همه‌ی اعصار حقیقی باقی بماند... هنر در همه چیز توسط يك قانون مستقر می‌گردد، قانونی که میزان همه چیز است.

آنتونیو مینتورنو، هنر شاعری (۱۵۶۴)، کتاب اول، بخشهای ۳۲ - ۳۳. شرح مفصلتر این کتاب (با ترجمه‌ی دیگر) را در کتاب آلف. ه. گیلبرت، به نام نقد ادبی: از افلاطون تا فرایند پیاید (نیویورک، ۱۹۴۰).

در سال ۱۵۷۱ کاستل ورتو بسیاری از اصول حاکم بر ۲۰۰ سال پس از خود را تا حد قوانین ساکنی

پایین آورد. دیزیر چند تکه‌ی کوتاه از رساله‌ی طویل او را نقل می‌کنیم:

در درامها صحنه‌های جنایت و چیزهای دیگری که نمایش آنها به صورتی متین و باوقار میسر نیست نباید نشان داده شوند... چنین وقایعی لازم است خارج از صحنه اتفاق بیفتند، و سپس توسط قاصدی بازگو گردند... يك درام به اندازه‌ی کافی وقت می‌گیرد تا حوادثی را با حرکت و بازی نمایش بدهد... لذا در تراژدی و کمدی... نباید بیش از زمان قراردادی نمایش وقت گرفت... و نیز نباید بیش از زمانی که امکان وقوع آن میسر است در صحنه وقت بگذرد... ممکن نیست تماشاگری را قانع کرد که در زمان محدودی که بیش از چند ساعت نیست، روزها و شبهای زیادی سپری شده‌اند.

لودویکو کاستل ورتو، فن شعر ارسطو، ترجمه و تفسیر (۱۵۷۱)، بخشهای ۵۹ و ۶۰. شرح مفصلتر (با ترجمه‌ی دیگر) در کتاب نقد ادبی گیلبرت.

یکی از منابع اصلی اطلاعات ما در باب کمدیا دل آرته توصیف پروجی از صحنه‌های گوناگون آن است. در زیر گزیده‌ای از گزارش پروجی از يك تمرین نقل می‌شود:

سناریو (نمایشنامه‌های کمدیا دل آرته) همچون پارچه‌ای است که صحنه‌هایی از يك داستان را بر آن بافته باشند، و در آن اشاره‌های کوچکی به حرکت و تقسیماتی به پرده‌های متعدد صورت گرفته باشد و بازیگران تنها طرحی از داستان را اجرا کنند. در حاشیه‌ی این طرح (سناریو) شرح

مختصری از ورود و خروج شخصیتها نوشته می‌شود.

مدیر نمایش یا باتجربه‌ترین بازیگر نمایشنامه را پیش از اجرا می‌خواند. وی محتوای نمایش را به بازیگران دیگر می‌آموزد، اینکه دیالوگ را چگونه آغاز و در کجا تمام کنند، و چگونه يك لاتزی (لطیفه) در آن بگنجانند... مدیر نمایش است که لاتزی را تعیین می‌کند... و نیازهای نمایش از جمله نامه‌ها، کیفها، و دشنه‌ها را تهیه می‌کند...

پس از آنکه بازیگران کار خود را یاد

گرفتند... آنگاه نمایشنامه را از نو می‌خوانند، و لاتزی‌های تازه و ابداعات ویژه‌ی خود را تعیین می‌کنند. بازیگران بهتر است از موضوع داستان زیاد دور نشوند... تا رشته‌ی داستان از دست تماشاگر خارج نشود... [سپس] بازیگران باید بکوشند تا از آنچه که در نمایشنامه‌های پیشمار به خاطر سپرده‌اند چیزهایی به نمایش بیفزایند.

آندره آ پروجی، هنر نمایش و تمرین بدیهه‌سازی (۱۶۹۹). رساله‌ی پروجی را می‌توان در کتاب کمدیا دل آرته، داستان، تکنیک، سناریو نوشته‌ی رنزو پتراکون، یافت (نابل، ۱۹۲۷).

زیرنویسهای فصل ششم

De Medicis	.۸۴	baroque	.۳۸
Bernardo Buontalenti	.۸۵	Art of Poetry	.۳۹
Giulio Parigi	.۸۶	Robertello	.۴۰
Inigo Jones	.۸۷	Antonio Minturno	.۴۱
Joseph Furtenbach	.۸۸	Julius Caesar Scaliger	.۴۲
Civil Architecture	.۸۹	Lodovico Castelveto	.۴۳
Recreational Architecture	.۹۰	verisimilitude	.۴۴
The Noble Mirror of Art	.۹۱	decorum	.۴۵
Teatro Olimpico	.۹۲	intermezzo	.۴۶
Vicenza	.۹۳	macherata	.۴۷
Andrea Palladio	.۹۴	Camerata of Florence	.۴۸
Vincenzo Scamozzi	.۹۵	Dafne	.۴۹
Sabbionetta	.۹۶	Ottavio Rinuccini	.۵۰
Teatro Farnese	.۹۷	Giulio Caccini	.۵۱
Parma	.۹۸	Jacopo Peri	.۵۲
San Cassiano	.۹۹	Claudio Monteverde	.۵۳
pit	.۱۰۰	Orfeo	.۵۴
parterre	.۱۰۱	aria	.۵۵
Amphitrite, در اساطیر یونان ملکه‌ی	.۱۰۲	De Architectura	.۵۶
دریا، م.		Jocundus	.۵۷
Triton, در اساطیر یونان آدم دریایی که	.۱۰۳	Philander	.۵۸
نیمه‌ی پایین تنش ماهی بود و سوار بر اسب		Pomponius Latus	.۵۹
دریایی می‌راند، م.		Godocus Badius	.۶۰
Trionfi	.۱۰۴	Filippo Brunelleschi	.۶۱
Masque of The Genealogy of	.۱۰۵	Masaccio	.۶۲
The Gods		Della Pittura	.۶۳
The Battle of The Argonauts	.۱۰۶	Leon Battista Alberti	.۶۴
Arno	.۱۰۷	Leonardo da Vinci	.۶۵
Leone di Somi	.۱۰۸	Pellegrino da San Daniel	.۶۶
Angelo Ingegneri	.۱۰۹	ideal city	.۶۷
Commedia dell'arte	.۱۱۰	Architettura	.۶۸
Comedia all'improviso	.۱۱۱	Sebastino Serlio	.۶۹
Commedia a soggetto	.۱۱۲	Baldassar Peruzzi	.۷۰
Commedia erudita	.۱۱۳	Aristotile de San Gallo	.۷۱
Angelo Beolco	.۱۱۴	Castro	.۷۲
Ruzzante	.۱۱۵	Vignola	.۷۳
lazzi	.۱۱۶	Two Rules of Perspective Practice	.۷۴
Flaminio Scala	.۱۱۷	Nicola Sabbattini	.۷۵
innamorato	.۱۱۸	Guido Ubaldus	.۷۶
amorous	.۱۱۹	Six Books of Perspective	.۷۷
innamorata	.۱۲۰	Giovan Battista Aleotti	.۷۸
Capitano	.۱۲۱	Giacomo Torelli	.۷۹
Pantalone	.۱۲۲	chariot-and-pole	.۸۰
		Teatro Novissimo	.۸۱
		Mantua	.۸۲
		Urbino	.۸۳

Humanism	.۱	نوشت، م.	
Dante	.۲	The Divine Comedy	.۵
Glotto di Bondone, نقاش و معمار	.۳	Petrarch	.۶
فلورانس، وی بیش از هر هنرمند دیگر در		Cicero	.۷
عظمت بخشیدن به هنر نقاشی سهم داشته		Boccaccio	.۸
است، وی نخستین کسی بود که از سنت		Decameron	.۹
بیزانسی برید، و به هنر نقاشی حیاتی تازه		Eccerinus	.۱۰
بخشید. در چهره‌پردازی او شفقت		Albertino Mussato	.۱۱
ویژه‌ای نسبت به انسان دیده می‌شود، و		Achilles	.۱۲
قدرت او در خلق شکل‌های ساده و محکم،		Antonio Laschi	.۱۳
وی را یکی از پایه‌گذاران انسانگرایی در		Paulus	.۱۴
هنر قرار می‌دهد، وی شاگردان زیادی تعلیم		Pier Paolo Vergerio	.۱۵
داد، تا بیش از او را در جهان بگسترانند، م.		Ferrara	.۱۶
Virgil یا Vergil, یا Poblus Vergilius	.۴	La Cassaria (The Casket)	.۱۷
(۷۰-۱۹ پیش از میلاد)، شاعر رومی، پیرو		Lodvico Ariosto	.۱۸
اندیشه‌ی تئوکریتوس یونانی، اشعار وی		The Counterfets	.۱۹
واقع‌گرایانه، و درباره‌ی زندگی روستایی		The Chariatan	.۲۰
هستند. شاهکار ویرژیل، اونه‌نید، از اشعار		The Bawd	.۲۱
حماسه‌ی رومی، و بدون شك یکی از		Bernardo Dovizi da Bibbiena	.۲۲
مهمترین آثار منظوم جهان است. اگرچه در		La Calandria	.۲۳
دوران مسیحیت، اوگوستوس از انتشار		Niccolo Machiavelli	.۲۴
افکار او به عنوان اندیشه‌های شرک‌آمیز		Mandrake	.۲۵
جلوگیری کرد، اما نفوذ او در قرون وسطی		Sofonisba	.۲۶
موجب تأثیرات زیادی گردید، و دانسته،		Giangiorgio Trissino	.۲۷
کمدی الهی خود را تحت تأثیر و به روال او		Gianbattista Giraldd Cinthio	.۲۸
		Orbecche	.۲۹
		Dido	.۳۰
		Pastoral	.۳۱
		Aminta	.۳۲
		Torquato Tasso	.۳۳
		The Faithful Shepherd	.۳۴
		Giambattista Guarini	.۳۵
		Index Expurgatorius	.۳۶
		mannerist	.۳۷

Scapino	.۱۳۹
Mezzetino	.۱۴۰
Scaramuccia	.۱۴۱
Puicinelio	.۱۴۲
Punch	.۱۴۳
Alberto Ganassa	.۱۴۴
Gelosi	.۱۴۵
Francesco Andreini	.۱۴۶
Confidenti	.۱۴۷
Fiaminio Scala	.۱۴۸
Desiosi	.۱۴۹
Accesi	.۱۵۰
Pier Maria Cecchini	.۱۵۱
Fittellino	.۱۵۲
Tristano Martinelli	.۱۵۳
Fideli	.۱۵۴
Roy Strong	.۱۵۵
Pavoni	.۱۵۶
Allen H. Gilbert	.۱۵۷
Enzo Petraccone	.۱۵۸

Dottore	.۱۲۳
Spavento da Vall'Inferno	.۱۲۴
Coccodrillo	.۱۲۵
Rinoncorente	.۱۲۶
Matamoras	.۱۲۷
Bolognese	.۱۲۸
zanni	.۱۲۹
fantesca	.۱۳۰
Hariequin	.۱۳۱
سیاه روحی ترکیبی از آرلکن و پریگلا است و به احتمال زیاد سیاه روحیهای ایرانی از این تیپ نشأت گرفته است. م.	
Aricchino	.۱۳۲
slapstick	.۱۳۳
Truffaldino	.۱۳۴
Trivellino	.۱۳۵
Brighella	.۱۳۶
Buttuto	.۱۳۷
Flautino	.۱۳۸



۷

تثاثر انگلیس از قرون وسطی تا سال ۱۶۴۲

نایب السلطنه و وارث تخت سلطنتی فرانسه معرفی شد. اما پس از مرگ هنری پنجم در ۱۴۲۲، و ظهور ژان دارک در ۱۴۲۹، انگلستان به سرعت نفوذ خود را از دست داد، به طوری که در ۱۴۵۳ تنها کالده را در فرانسه در اختیار داشت. در همین دوران در داخل انگلستان کشمکش برای احراز تاج و تخت میان بورکها و لانکاسترها به وجود آمد (جنگ گلها). این درگیری تا سال ۱۴۸۵ ادامه داشت تا آنکه ریچارد سوم از اِِرل آو ریچموند شکست خورد و اِِرل توانست مخالفین خود را متحد ساخته و به عنوان هنری هفتم پسرسلای تودور را پایه گذاری کند که تا

انگلستان به خاطر جنگها و کشمکشهای داخلی، تا اواخر سده ی پانزدهم تأثیر اندکی از رنسانس پذیرفت. از سال ۱۰۶۶، هنگامی که انگلستان به تصرف نورمانها^(۱) در آمد، شاهان نورمان سرزمینهای وسیعی را در فرانسه نیز به دست آوردند و با خانواده های سلطنتی فرانسه وصلت کردند. در سال ۱۲۳۷ انگلستان ادعای تاج و تخت فرانسه را عنوان کرد و از این راه غائله هایی طولانی (که به جنگهای صد ساله مشهور است) سر بر زد که تا ۱۴۵۳ ادامه داشت. حتی يك بار چنین به نظر می رسید که انگلستان جنگ را برده است، بویژه هنگامی که هنری پنجم به عنوان



مرگ الیزابت اول در سال ۱۶۰۳ دوام آورد. تودورها توانستند برای انگلستان ثبات سیاسی و يك دولت نیرومند مرکزی را پایه‌ریزی کنند.

تحت حاکمیت تودورها، روح رنسانس نیز در انگلستان دمیدن گرفت. هنری هفتم انسانگرایان (هومانیستها) ایتالیایی را به انگلستان دعوت کرد، و اینان محققان و دانشمندان انگلیسی را به مطالعه‌ی ادبیات باستانی و فلسفه ترغیب نمودند. این گرایش تازه بر نوشته‌های دراماتیک نیز مؤثر افتاد. قدیمترین میان‌پرده (اینترلود) انگلیسی که به دست ما رسیده، نمایش فولگنس و لوکرس^(۱) (۱۴۹۷) اثر هنری مدوال^(۲) است، که تحت تأثیر انسانگرایی نوشته شده و در دربار اجرا شده است. آموزش جدید در نمایشنامه‌های اخلاقی انگلیسی نیز اثر گذاشت، و این اثر در نمایشنامه‌ی دیگر مداول به نام طبیعت^(۳) (حدود ۱۵۰۰)، نمایشنامه‌ی عظمت^(۴) (حدود ۱۵۱۶) از جان اسکلتون^(۵) و نمایشنامه‌ی عناصر اربعه^(۶)

(حدود ۱۵۱۸) از جان راستل^(۷) مشاهده می‌شود. در این نمایشنامه‌ها مباحث انسانگرایان به صورتی استعاری طرح شده است.

موج انسانگرایی از طریق مدارس و دانشگاهها نفوذ باز هم بیشتری گسترد. چهره‌ی برجسته‌ی این موج جان کولت^(۸) (حدود ۱۴۶۶ - ۱۵۱۹) است که مدرسه‌ی سنت پل را در حدود سال ۱۵۱۲ تأسیس کرد. در مدرسی که زیر نفوذ کولت اداره می‌شدند نه تنها سنت بررسی، بلکه سنت اجرای نمایشهای کلاسیک نیز برقرار گردید، و در این راه آثار رومن و آثار تازه‌ی تقلید شده از رومن به نمایش در می‌آمدند. اجرای نمایشنامه‌ی ظاهرآ در حدود سال ۱۵۲۰ در دانشگاه کیمبریج آغاز شد، و بزودی در نقاط دیگر نیز از جمله در سال ۱۵۲۵ در ایتن^(۹)، در ۱۵۲۷ در سنت پل، و در ۱۵۳۵ در آکسفورد رواج یافت. مدارس عمده‌ی دیگری که آغاز به اجرای نمایشنامه کردند وست مینیستر، وینچستر، و مرچنت تیلورز^(۱۰) بودند.



تصویر ۲۷. (۱) ماری استوارت. نقاشی از کلوب ماری استوارت در اواخر عمر از موی مصنوعی سفاده می‌کرد. با موهای سفید و سبزه

تصویر ۲۷. (۲) ماری استوارت. نقاشی از کلوب ماری استوارت در اواخر عمر از موی مصنوعی سفاده می‌کرد. با موهای سفید و سبزه



نمایشنامه‌ها غالباً به زبان لاتین، و تعداد کمی به زبان انگلیسی، اجرا می‌شدند. تماشاگران ترکیبی از دانشجویان دانشگاه، و مدعوین دیگر بودند.

از نمایشنامه‌های قابل ذکر که در مدارس نوشته شد یکی رالف شب زنده‌دار^(۱۱) و دیگری سوزن گامر گورتن^(۱۲) نام دارند. این دو نمایشنامه به زبان انگلیسی نوشته شده‌اند، اما تکنیک کمده‌ی رومن را به دقت پیروی کرده‌اند. رالف شب زنده‌دار را حدود ۱۵۳۴ - ۱۵۴۱ نیکلاس بودال^(۱۳) (۱۵۰۵ - ۱۵۵۶) نوشته است. وی در سالهای ۱۵۳۴ تا ۱۵۴۱ سرپرست دانشگاه ایتن و در ۱۵۵۵ - ۱۵۵۶ سرپرست دانشگاه وست مینیستر بود. بودال به شدت تحت تأثیر نمایشنامه‌ی دلاور براگارت اسر پلوتوس بوده است و در نمایشنامه‌اس وضع ابلهانه‌ی لافرنی نرسو را نشان

می‌دهد که در خانه‌ی اشرافی يك زن بیوه وضع نابسامانی دارد. این نمایشنامه ساختار دراماتیکی دارد که بسی جلوتر از زمان خود بود. سوزن گامر گورتن را «آقای اس» نوشته و در حوالی سالهای ۱۵۵۲ و ۱۵۶۳ در کیمبریج اجرا شده است. این نمایشنامه ترکیبی از موضوعات و شخصیت‌های رایج در فارسیهای قرون وسطی با تکنیک کمده‌ی رومن است، و درباره‌ی يك سلسله سوءتفاهمهاست (اکثراً دیوانه‌ای ابله به نام دیکان^(۱۴) عامل اصلی آنهاست) که میان دو همسایه به خاطر گرم شدن يك سوزن در می‌گیرد.

به رغم نفوذ مبانی کلاسیک بر درام انگلیسی، دستاوردهای قرون وسطی و نمایشهای سنتی بر ساره‌ی اعظم درامهای سده‌ی شانزدهم انگلیسی حاکم بودند. میان‌برده‌های درباری و سیاری از درامهای مدارس



تصویر ۴۷ و ۵۷ از «فیلم‌های تاریخی»
مرد دو نیمه سانس را کتاب تذکره‌ی شهدای
میرزا محمد سنجلی اول نشان می‌دهد. این
نمایش و صحنه‌ی دوم سیاسی ظاهر می‌شود. راجع به
کتاب

تصویر ۳۷: (۵) صحنه‌ای از نقاشی‌های کتاب
تذکره‌ی شهدا، که کشته شدن کابولیکها را
می‌دهد (۱۵۸۳)



تأثیری از نظر آهنگ و روحیه به درامهای قرون
وسطایی نزدیک‌ترند تا درام کلاسیک. بعلاوه، مجریان
میان پرده‌ها تا حدود زیادی حرفه‌ای بودند. آنها هم در
دربار و هم برای تماشاگران عادی نمایش می‌دادند،
زیرا تماشاگران عادی آمادگی چندانی برای درک و
پذیرش شکلهای تازه‌ی نمایشی نداشتند. نمایشگران
برای جلب تماشاگر بیشتر، عناصر رایج در
سرگرمیهای مورد علاقه‌ی مردم را با عناصری که از

منابع گوناگون برگرفته بودند مخلوط می‌کردند.
داستانهای انجیلی به خاطر کیفیت احساساتی
(رمانتیک) آنها انتخاب می‌شدند، از جمله در ملکه
هستر یا شکوه^(۱۱) (حدود ۱۵۶۱) و شاه داریوش^(۱۲)
(حدود ۱۵۶۵). داستانها و افسانه‌های قهرمانی از
کشورهای دیگر، مثل نمایشنامه‌ی کالیستو و ملیبی^(۱۳)
از منابع اسپانیایی اقتباس می‌شدند، و اساطیر کلاسیک
با چهره‌های کم‌دی انگلیسی مخلوط می‌شدند.



همچون نمایشنامه‌های هورستیس^(۱۴) (۱۵۶۷). نمایشنامه‌های مردم‌پسند انگلیسی
را شاید تامس پرستون^(۱۵) (۱۵۳۷ - ۱۵۹۸) بهتر از
همه در نمایشنامه‌ای به این نام به اوج خود رسانده
است: یک تراژدی سوگزا که پر از شادیهای فرح‌انگیز
است و زندگی کمبوجیه شاه ایران را از آغاز پادشاهی تا
مرگ او دربر می‌گیرد. وی یکبار محکومی را به حق
اعدام می‌کند، اما کشتار و جنایات سفاکانه‌ی دیگری به
دستور او صورت می‌گیرد، و سرانجام بر طبق عدالت
خداوندی با مرگ فجیعی می‌میرد (حدود ۱۵۶۱).
داستان این نمایشنامه در ایران اتفاق می‌افتد اما
بسیاری از شخصیت‌های آن چهره‌هایی اساطیری
(کویدو ونوس)، استعاری (شرم، سعی و کوشش،
محاکمه و آزمون) یا چهره‌هایی انگلیسی (هاب^(۱۶)،
لاب^(۱۷)، و مریان - می - بی‌گود^(۱۸)) هستند. این نمایشنامه
آزادانه از عوامل کم‌دی و جدی و زمان نامحدود استفاده
می‌کند و اعمال خشن از جمله سر بریدن، پوست کندن، و
جنایت را در صحنه به نمایش می‌گذارد. کمبوجیه از
محبوبترین نمایشهای روز و تابع سلیقه‌ی تماشاگران

عادی بود. تنوع این نمایش همچنین مبین آن است که
درام نویسان قادر بودند عناصر کاملاً متفاوتی را که در
میان پرده به کار می‌رفت در یک نمایش بگنجانند و وحدت
ببخشند.

برای شکل دادن به درام نیرومند اواخر سده‌ی
شانزدهم در انگلستان عوامل بسیاری دخالت داشتند.
یکی از این عوامل عمده مباحث مذهبی و سیاسی
موجود در ۱۵۳۴ بود که از دوران هنری هشتم در کلیسا
شدت گرفته بود. با مرگ هنری هشتم این تضادها اوج
بیشتری گرفتند. بویژه هنگامی که ماری تودور
می‌کوشید انگلستان را به سوی مبانی کاتولیک سوق دهد. در
طول سلطنت ماری (۱۵۵۳ - ۱۵۵۸) بیش از ۳۰۰
نفر به جرم کفر و نفاق افکنی در آتش سوختند. بعلاوه،
ماری با فیلیپ دوم (۱۵۲۷ - ۱۵۹۸) پادشاه اسپانیا
ازدواج کرد. پس از مرگ ماری، فیلیپ وظیفه‌ی خود
می‌دانست که الیزابت پروتستان را از تاج و تخت به
زیر آورد. در ۱۵۵۸، فیلیپ «ناوگان شکست ناپذیر»
خود را به جنگ با انگلستان فرستاد. این کار فقط به
علل مذهبی صورت نگرفت، بلکه انگلستان در دنیای

تأثیر بسزایی داشته است (زیرا وی مایل بود درام انگلیسی را با مفاهیم کلاسیک و رنسانس ایتالیا وفق دهد). هر چند پیوریتنها نتوانستند تئاتر را از میدان به در کنند، اما تا مدتها نفوذ فراوانی بر شورای شهرهای انگلیسی باقی نهادند، و شرکتهای نمایشی تا چندین دهه با مخالفت شدیدی از جانب مقامات شهری روبرو بودند.

درگیریهای مذهبی و سیاسی از طرق مختلفی بر درام تأثیر نهاد. از آنجا که درام در سالهای قبل به عنوان سلاحی به کار می‌رفت، در ۱۵۵۹ الیزابت درام نویسان را از پرداختن به امور مذهبی و سیاسی ممنوع کرد. علاوه بر آن، تولید «مجموعه‌های نمایشی» قرون وسطایی را متوقف کرد. با آنکه اجابت این فرمان به تدریج حاصل شد، اما در سال ۱۵۷۵ در همه جا لازم‌الاجرا گردیده بود، و سرانجام، درام به طور کلی غیرمذهبی شد. حملات پیوریتنها روی جنبه‌های اخلاقی درام متمرکز بود، و با آنکه در نمایشنامه‌ها موضوعات مذهبی کنار گذاشته شده بودند همچنان در آنها قدرت پرتوان اخلاق را بر جهان و امور انسانی

امور خود بیش از حد به کاتولیکها نزدیک می‌شوند. آنان با بدبینی تمام به تئاتر حرفه‌ای که در حال شکل گرفتن بود نگاه می‌کردند و بر آن حمله می‌بردند. نخستین حمله‌ی اساسی از مقاله‌ی جان نورت بروک^(۳۰) با عنوان رساله‌ای بر علیه طاس بازی، رقص، و نمایش میان‌پرده (۱۵۷۷) برخاست. این حمله توسط استفن گاسن^(۳۱) با مقاله‌ای تحت عنوان مدرسه‌ی ننگ (۱۵۷۹) ادامه یافت. این دو مقاله به شدیدترین وجهی بر علیه تئاتر به کار افتادند و تئاتر را به عنوان وسیله‌ای شیطانی برای ترویج فساد و بازداشتن مردم از اعمال شرافتمندانه و مفید معرفی کردند. این حملات را تامس لاج^(۳۲) در دفاع از شعر، موسیقی، و نمایشهای تئاتری (۱۵۷۹) و بویژه سر فیلیپ سیدنی^(۳۳) در دفاع از شاعری (۱۵۸۳) پاسخ گفتند. در این رساله‌ها اظهار شده بود که ادبیات مؤثرترین وسیله‌ای است که اخلاق و فضایل نیکو را به انسان می‌آموزد. رساله‌ی سیدنی همچنین به عنوان نخستین برخورد روشنفکران انگلیسی با آرمان نئوکلاسیک محسوب می‌گردد. این رساله در نویسندگان نسل بعد بویژه در بن جانسن



تصویر ۷.۷. (ه) یک صحنه‌ی غروسی که به صورت راهپیمایی در طول شهر ادامه می‌یافت.



تصویر ۶.۷. (ه) طرحی از محاکمه‌ی ماری استوارت، در ۱۵۸۷

محسوب می‌شد، اما توسط نیروهای پروتستان مجبور به ترك تاج و تخت اسكاتنها گردید. در ۱۵۶۸ به انگلستان فرار کرد و در آنجا آماج حمله‌ی رقبای الیزابت و کاتولیکهای انگلیسی قرار گرفت. دسیسه‌های اطرافیان به تدریج در الیزابت کارگر افتاد و سرانجام الیزابت با اعدام ماری استوارت در ۱۵۸۷ موافقت کرد. مرگ ماری استوارت و شکست ناوگان شکست ناپذیر اسپانیا (آرمادای اسپانیا) موجب امنیت نسبی در پروتستانسم انگلیسی گردید. این حوادث تضادهای مذهبی را پایان نداد، زیرا پروتستانهای انگلیسی به فرقه‌های متعددی تقسیم شده بودند. مشهورترین این گروههای معاند پیوریتنها^(۳۴) بودند که عقیده داشتند کلیساهای انگلیسی در مراسم و

جدید (قاره‌ی آمریکا) با اسپانیا به رقابت برخاسته بود و به تلاشهای هلند برای سرنگونی حکومت اسپانیا یاری می‌رساند. شکست آرمادای اسپانیایی^(۳۵) (ناوگان شکست ناپذیر) انگلستان را به عنوان يك قدرت برتر دریایی، تثبیت کرد. لذا تصادفی نبود که دوران شکوفایی درام انگلستان با اعتماد به نفس ملی در اواخر سده‌ی شانزدهم همزمان گردید.

در ۱۵۸۰، همچنین تار دسیسه‌های مذهبی و سیاسی که بر گرد ماری ملکه‌ی اسكاتلند تنیده شده بود از هم گسست. ماری (۱۵۴۲ - ۱۵۸۷) که از نواده‌های هنری هفتم بود (از زمانی که نوزاد هفت روزه‌ای بود) ملکه‌ی اسكاتلند، و از سال ۱۵۵۹ - ۱۵۶۰ که همسر فرانسیس دوم شد، ملکه‌ی فرانسه

قاطعی بر جای نهادند. دوران عظمت واقعی درام انگلیسی هنگامی آغاز شد که تحصیل کردگان در گروههای حرفه‌ای آغاز به کار کردند.

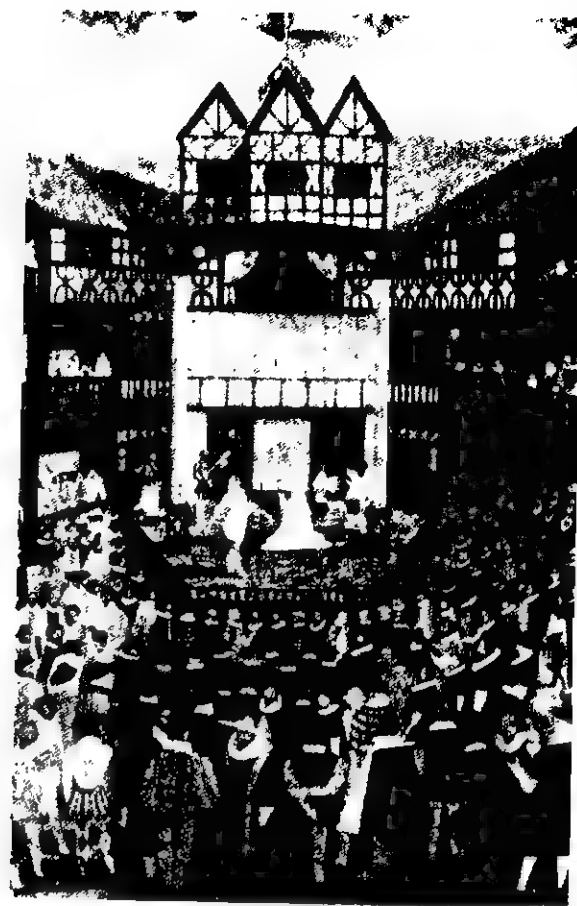
دانش آموختگان

در طول دهه ۱۵۸۰ تمام رشته‌های درام به هم آمیختند، زیرا گروهی از تحصیل کردگان که اصطلاحاً «دانش آموختگان»^(۳۱) نامیده می‌شدند، آغاز به نوشتن نمایشنامه‌هایی برای عموم مردم کردند. در میان این نویسندگان تامس کید^(۳۲)، کریستوفر مارلو^(۳۳)، جان لی^(۳۴) و رابرت گرین^(۳۵) از همه نامی‌ترند.

تامس کید (۱۵۵۸ - ۱۵۹۴) به واسطه‌ی نوشتن تراژدی اسپانیایی (حدود ۱۵۸۷) که مشهورترین نمایشنامه‌ی قرن شانزدهم است، در خاطرها مانده است. استقبالی که از این نمایشنامه به عمل آمد شیوه‌ی آن را به عنوان الگوی تراژدی متداول ساخت؛ درامی که در گذشته تقریباً فقط برای تماشاگران اشرافی نمایش داده می‌شد. کید برای بیان داستان شورانگیز جنایت و انتقام، همه‌ی حوادث مهم را بر صحنه آورد. این نمایشنامه استفاده‌ی آزادانه‌ای از زمان و مکان به عمل می‌آورد و شیوه‌ی سنه‌کایی را، از جمله ارواح، همسرایان، تک‌گویی، محرم راز، و تقسیم نمایشنامه به پنج پرده، به کار می‌برد. مهم‌تر از همه کید نشان می‌دهد که چگونه می‌توان داستان خوش پرداختنی ساخت که حرکتی سریع، روشن، و جاذب را ایجاد کند.

شیوه‌ی نیمه سنه‌کایی پرداخت شده است. این نمایشنامه به پنج پرده تقسیم شده و داستان حسادت دو برادر به نامهای فرکس و پورکس است. در این نمایش پدر فرکس و پورکس به نام گوربودوک در نظر دارد قلمرو خود را بین آنها تقسیم کند. همه‌ی شخصیت‌های اصلی این نمایش کشته می‌شوند تا سرنوشت آنان عبرت‌آموز باشد. این نمایشنامه خطاری به پادشاهان بود تا مسأله‌ی ولایتعهدی را مبهم باقی نگذارند. هر چند امروزه این نمایشنامه ضعیف می‌نماید، اما در آن زمان چنان تأثیر عمیقی بر مردم تحصیل کرده نهاد که تا سال ۱۵۹۰ پنج بار به چاپ رسید، و در مقایسه با نمایشنامه‌های جدی‌ی پیش از خود دارای امتیازات قابل توجهی بود. اقامتگاهها در رواج درام معاصر اروپایی نقش بسزایی داشتند. در ۱۵۶۶، اقامتگاه گری نمایشنامه‌ی ژوکاستا^(۳۶) و نمایشنامه‌ی پندارها^(۳۷) را به روی صحنه آورد. ژوکاستا را جرج گاسکوانی^(۳۸) و فرانسیس کین و لمارش^(۳۹) از نمایشنامه‌ی جوکاست^(۴۰) (۱۵۵۹) نوشته‌ی لودوویکو دولچه^(۴۱) و پندارها را از نمایشنامه‌ی آی سوپوزیتی^(۴۲) اثر آریوستو ترجمه کرده بودند. نمایشنامه‌های دیگری که در اقامتگاهها به روی صحنه آمده‌اند گرایش آن دوران به رمانهای ایتالیایی و تاریخ انگلیسرا نشان می‌دهند. در دوران سلطنت الیزابت توجه دانشگاهها و مدارس از درام کلاسیک به سوی نمایشنامه‌هایی جلب شد که بر اساس تاریخ انگلیس یا آثار معاصر ایتالیایی نوشته می‌شدند. در ۱۶۰۰، نفوذ مدارس و خوابگاهها بر درام انگلیسی به شکل قابل ملاحظه‌ای کاهش یافت، اما آنها با آشنا ساختن دانشجویان با نمایش زمانها و مکانهای دیگر، و با فنون دراماتیک مؤثر، تأثیر

نقد بر ۸۷، در سال ۱۶۰۰ اقامتگاهها بدل به تئاترهای عمومی شده بودند.



می‌انجامید، و اقامتگاهها به نوبه‌ی خو سرگرمیهای نمایشی پر زرق و برقی به افتخار اعضای خود، یا به هنگام بازدیدهای شاهانه، یا در تولد و عروسی خاندان سلطنتی اجرا می‌کردند. تماشاگران این نمایشها اشراف، تحصیل کردگان، و پیروان آخرین اشکال باب روز درام در داخل و خارج بودند. اولین تراژدی انگلیسی گوربودوک^(۴۳) فرکس و پورکس^(۴۴)، که توسط دو دانشجوی به نامهای تامس ساکویل^(۴۵) و تامس نورتن^(۴۶) نوشته شده است، در سال ۱۵۶۱ در اقامتگاه معبد به اجرا در آمد، و ملکه الیزابت نیز جزء تماشاگران آن بود. موضوع این نمایشنامه از تاریخ افسانه‌ای انگلستان اخذ شده و به

اعمال می‌کردند.

این درام در حال توسعه را انسانگرایی رابج در مدارس و دانشگاهها، و شاید بیش از همه اقامتگاههای دانشجویی گسترش دادند: مثل اقامتگاه گری^(۴۷)، اقامتگاه لینکلن^(۴۸)، اقامتگاه معبد^(۴۹) و اقامتگاه میانه^(۵۰). این اقامتگاهها که در اصل برای اقامت و تحصیل حقوقدانان به کار می‌رفتند، مردان جوان، بویژه فارغ التحصیلان جدید آکسفورد و کیمبریج را می‌پذیرفتند. دانشجویان ثروتمند و اشرافی موسیقی، رقص، و سایر خصایل نیکو را با شرکت در نمایشنامه‌ها می‌آموختند. غالب نمایشها در طول «خوشگذرانی»های کریسمس اجرا می‌شدند که چهار هفته به طول



تصویر ۱۱.۷. (۵) تصویری که به کریستوفر مارلو نسبت می‌دهد، او را با عرق‌ریز سده می‌خواندند.

احساساتی (رمانتیک) و پاستورال می‌نوشت، اما آثار او متنوع‌تر از آثار لی‌لی بودند، زیرا گرین عناصر متعددی را در یک نمایشنامه جمع می‌کرد. وی در نمایشنامه‌ی درویش باکون و درویش بانگی^(۵۱) (حدود ۱۵۸۹)، و جیمز چهارم^(۵۲) (حدود ۱۵۹۱) داستانهای عاشقانه‌ی روستایی را با وقایع تاریخی درهم ادغام کرده است. گرین را به خاطر شخصیت‌های جذاب و پرمایه‌ی زن در

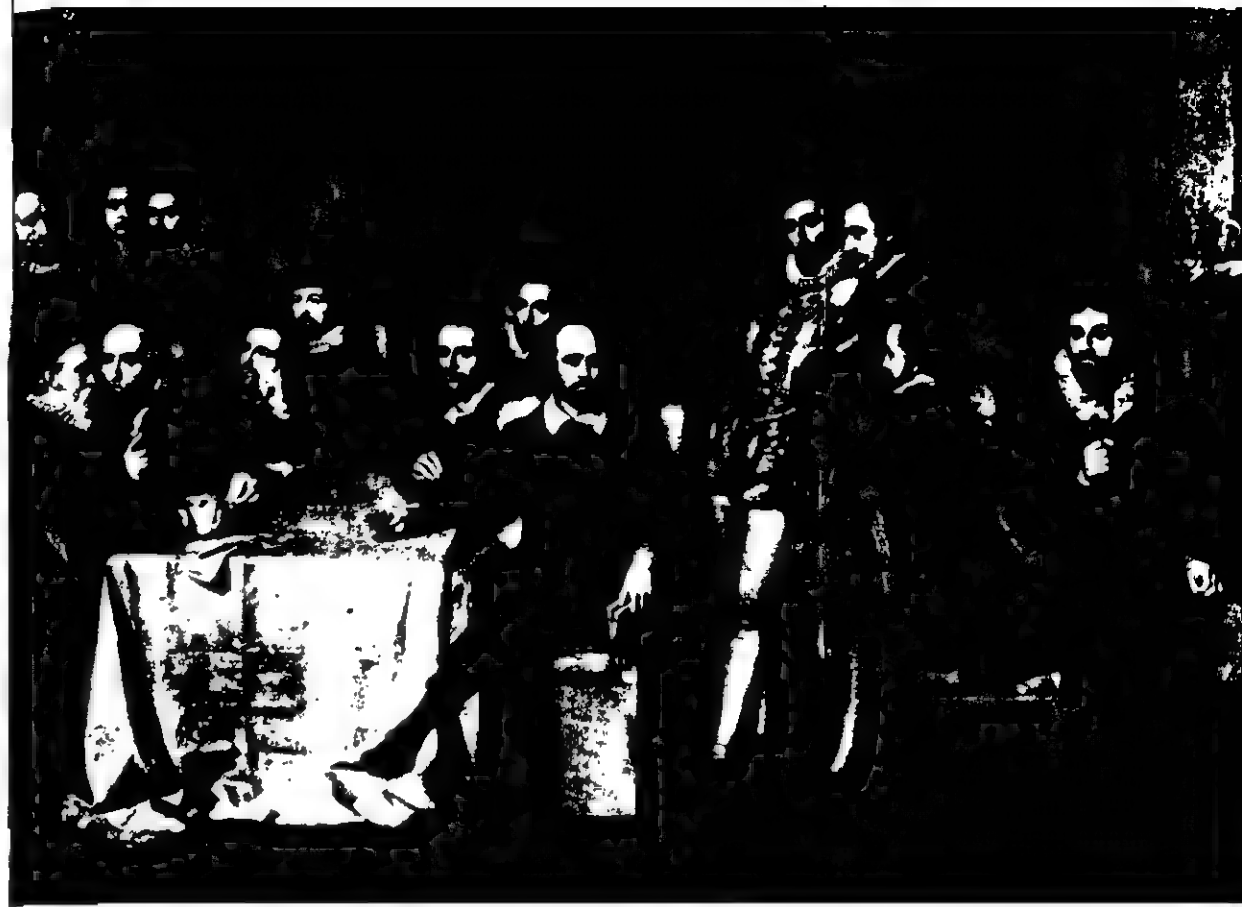
نظم به عنوان یک وسیله‌ی دراماتیک از همه‌ی پیشینیان شکسپیر مؤثرتر بوده است.

جان لی‌لی (حدود ۱۵۵۴ - ۱۶۰۶) اساساً برای شرکت‌های پسران که برای اشراف نمایش اجرا می‌کردند می‌نوشت. شاخص‌ترین آثار او کمدهای پاستورال (روستایی) است که میان اساطیر کلاسیک و مسائل روز انگلیسی در نوسان است. آثار او بر گرد جهانی افسانه‌ای دور می‌زنند که معضلات موجود با یک عصای جادویی از میان برداشته می‌شوند. همه‌ی آثار لی‌لی، بجز یکی از آنها، به نثری به دقت متعادل، پالوده، و تا حدی مصنوع نوشته شده‌اند، و شهرت لی‌لی به واسطه‌ی همین نثر اوست. در میان نمایشنامه‌های خاص او می‌توان از کمپس^(۵۳) (۱۵۸۴)، آندیمیون^(۵۴) (حدود ۱۵۸۸)، و مسخ عشق^(۵۵) (حدود ۱۵۹۰) نام برد. این آثار ظریف پاستورال پایه‌گذار سنتی شد که شکسپیر نمایشنامه‌های هر طور شما بخواهید و رؤیای شب نیمه‌ی تابستان خود را بر آن استوار ساخت.

رابرت گرین (۱۵۵۸ - ۱۵۹۲) نیز کمدهای



تصویر ۱۰.۷. تصویری از یکی از چاه‌های دکتر فاستوس اثر مارلو که حدود ۱۶۲۰ منتشر شده است.



تصویر ۹.۷. (۵) شکسپیر در میان دوستانش. در این میان بن جانس، سر والتر رالی، و اول آو ساونمپتن قابل تشخیصند. آنان مردان هوشیار، خوش‌پوش، و از زمره‌ی نجیب‌زادگان می‌نمایند.

داستان است و یک سلسله داستانهای فرعی برای باز شدن انگیزه‌های پیچیده‌ی نمایش بر گرد این شخص دور می‌زند. ادوارد دوم بویژه در تحول نمایشنامه‌های تاریخی نقش مهمی داشته است، زیرا مارلو در این نمایشنامه نشان می‌دهد که چگونه می‌توان یک داستان متناسب را از وقایع پراکنده‌ی تاریخی با تنظیم دوباره، بزرگنمایی، و تغییر دادن، به‌وجود آورد، به طوری که به نظر برسد روابطی علی‌بین آنها برقرار است. مهم‌تر از آن کریستوفر مارلو شاعر بزرگی نیز بود، و در تکامل

با آنکه تراژدی اسپانیایی فاقد شخصیت‌پردازی و اندیشه عمیق است، معه‌ذا پیشرفت قابل ملاحظه‌ای را نسبت به نمایشنامه‌های پیش از خود نشان می‌دهد. کریستوفر مارلو (۱۵۶۴ - ۱۵۹۳) پس از پایان تحصیلات کلاسیک در کیمبریج، تعدادی نمایشنامه برای تئاترهای عمومی نوشت، از جمله تامبرلین^(۵۶) قسمت اول و دوم (۱۵۸۷ - ۱۵۸۸)، دکتر فاستوس^(۵۷) (حدود ۱۵۸۸)، و ادوارد دوم^(۵۸) (حدود ۱۵۹۲). در نمایشنامه‌های مارلو تمرکز اصلی بر روی قهرمان



تصویر ۱۴۷. (۵) رومئو در صحنه مرگ ریشترس با مگر مرد
شکسپیر. (۶) -

تصویر ۱۴۷. (۵) صحنه‌ی خودکشی رومئو،
نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت.



۱۶۰۵)، اُتلو (۸۷) (۱۶۰۴-۱۶۰۵)، شاه لیر (۸۸) (۱۶۰۵-
۱۶۰۶)، مکبث (۸۹) (۱۶۰۵-۱۶۰۶)، آنتونی و
کلوپاترا (۹۰) (۱۶۰۶-۱۶۰۷)، کوریولانوس (۹۱) (۱۶۰۷-
۱۶۰۸)، تیمون آتنی (۹۲) (۱۶۰۷-۱۶۰۸)، پریکلز (۹۳)
(۱۶۰۸-۱۶۰۹)، سیمپلین (۹۴) (۱۶۰۹-۱۶۱۰)،
داستان زمستانی (۹۵) (۱۶۱۰-۱۶۱۱)، توفان (۹۶) (۱۶۱۱-
-)، هنری هشتم (۹۷) (۱۶۱۲-۱۶۱۳)، و دو
نجیب‌زاده‌ی خویشاوند (۹۸) (۱۶۱۲-۱۶۱۳).

ممکن نیست بتوان در چند سطر حق مطلب را
درباره‌ی شکسپیر بیان کرد، زیرا هیچ درام‌نویسی به
اندازه‌ی شکسپیر بررسی و تحسین نشده است. لذا
چند ویژگی از درام‌شناسی (دراماتورژی) او را می‌توان
مورد ملاحظه قرار داد. شکسپیر داستانهایش را از
منابع گوناگونی (تاریخ، اسطوره، افسانه، قصه، و
نمایشنامه) اخذ کرده است، اما آن قدر روی آنها کار
می‌کرد تا کاملاً متعلق به خود او گردند. در
نمایشنامه‌های شکسپیر موقعیتها و شخصیتها همواره به
صورتی واضح در صحنه‌های اول باز می‌شوند و حرکت
نمایشی به صورتی منطقی از طریق آن موقعیتها تحول
می‌یابند. معمولاً تعدادی داستان در آغاز در هم بافته
می‌شوند، و تا حدی مستقل از یکدیگر به پیش می‌روند،
اما سرانجام در نتیجه‌ی نهایی به یکدیگر پیوند
می‌خورند، به طوری که حل یکی از مسائل راه به حل
مسائل دیگر می‌برد؛ به این طریق يك كثرت آشکار به
وحدت می‌رسد. وی در حرکت صحنه آزادانه از زمان و
مکان استفاده می‌کند، و معمولاً در يك نمایش، ماهها و
سالها در مکانهایی جداگانه سپری می‌گردند. این
تابلوی گسترده احساسی از زندگی رشد یافته‌ای را
در باطن صحنه‌ها خلق می‌کند.
بازیگران فراوان نمایشنامه‌های شکسپیر به
صورت شخصیت‌های دقیقی تراشیده شده‌اند که در
پهنه‌ای از نادانی و حماقت تا فرمانروایی و قهرمانی،



تصویر ۱۴۷. (۵) این شاید نزدیکترین عکس به
چهره‌ی واقعی شکسپیر باشد. زیرا دوستان نزدیکش
هفت سال پس از مرگ او، این عکس را در
مجموعه‌ی آثارش چاپ کردند. برگرفته از کتاب
زندگی و عصر شکسپیر

سرکش (۹۸) (۱۵۹۳-۱۵۹۴)، دو نجیب‌زاده از ورونای (۹۹)
(۱۵۹۴-۱۵۹۵)، تلاش بیهوده‌ی عشق (۱۰۰) (۱۵۹۴-۱۵۹۵)،
رومئو و ژولیت (۱۰۱) (۱۵۹۴-۱۵۹۵)، ریچارد
دوم (۱۰۲) (۱۵۹۵-۱۵۹۶)، رؤیای شب نیمه تابستان (۱۰۳)
(۱۵۹۵-۱۵۹۶)، شاه جان (۱۰۴) (۱۵۹۶-۱۵۹۷)، تاجر
وینیزی (۱۰۵) (۱۵۹۶-۱۵۹۷)، هنری چهارم (۱۰۶)، قسمت اول
و دوم (۱۵۹۷-۱۵۹۸)، هیاهوی بسیار برای هیچ (۱۰۷)
(۱۵۹۸-۱۵۹۹)، هنری پنجم (۱۰۸) (۱۵۹۸-۱۵۹۹)،
جولیوس سزار (۱۰۹) (۱۵۹۹-۱۶۰۰)، هر طور شما
بخواید (۱۱۰) (۱۵۹۹-۱۶۰۰)، شب دوازدهم (۱۱۱) (۱۵۹۹-
۱۶۰۰)، هملت (۱۱۲) (۱۶۰۰-۱۶۰۱)، زنان سرخوش
ویندسور (۱۱۳) (۱۶۰۰-۱۶۰۱)، ترویلوس و کرسیدا (۱۱۴)
(۱۶۰۱-۱۶۰۲)، آن خوب است که پایانش خوب
است (۱۱۵) (۱۶۰۲-۱۶۰۳)، چشم در برابر چشم (۱۱۶) (۱۶۰۳-
۱۶۰۴).

نمایشنامه‌هایش ستوده‌اند. قهرمانان زن آثار او پس از
مدتها سرگردانی در میان وسوسه‌های گوناگون،
سرانجام به آرزوی دیرین خود می‌رسند.
باید گفت در ۱۵۹۰ درام نویسانی پیدا شدند تا
فاصله‌ی میان تماشاگران برگزیده و تماشاگران عادی
را پُر کنند. ترکیب موفقیت‌آمیز شیوه‌های کلاسیک با
شیوه‌های قرون وسطایی، همراه با داستانهای
حیرت‌انگیزی که از منابع متعدد برگرفته شده بودند،
بنیانی پی افکندند تا شکسپیر و معاصرانش بتوانند بر
فراز آن بنا کنند.

شکسپیر و معاصرانش

ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶) شاید بزرگترین
درام‌نویس همه‌ی اعصار باشد. وی به عنوان
درام‌نویس، بازیگر، و سهام‌دار گروه‌های بازیگری و
تئاترهای متعدد، بیش از همه‌ی نویسندگان زمان خود
کلیدی جنبه‌های تئاتر را مستقیماً تجربه کرد.
سی و هشت نمایشنامه به شکسپیر نسبت داده‌اند
که برخی از آنها را با همکاری دیگران نوشته است.
با آنکه تاریخ‌گذاری دقیق همه‌ی آثار او مشکل
است، اما ا. ل. جیمیر (۳۲)، نمایشنامه‌های شکسپیر را به
ترتیب زیر تاریخ‌گذاری کرده است: هنری ششم (۳۱)،
قسمت دوم و سوم (۱۵۹۰-۱۵۹۱)، هنری ششم، قسمت
اول (۱۵۹۱-۱۵۹۲)، ریچارد سوم (۳۵) (۱۵۹۲-
۱۵۹۳)، کمدی اشتباهات (۳۶) (۱۵۹۲-۱۵۹۳)، تیتوس
آندرونیکوس (۳۷) (۱۵۹۳-۱۵۹۴)، رام کردن زن

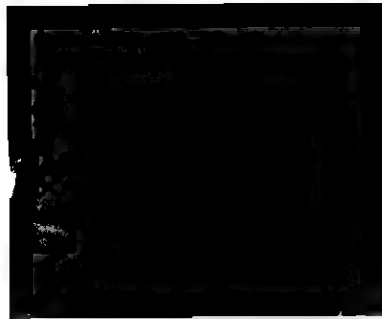
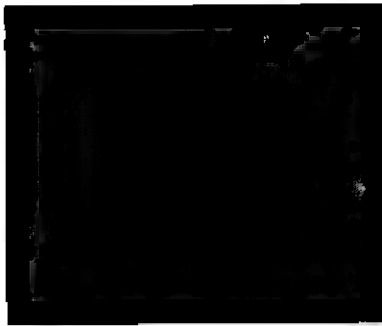


تصویر ۱۵۷. (۵) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی کمدی
اشبیهات ابر سکپیر. از کاسی متعلق به سده‌ی
یازدهم.

تصویر ۱۶۷. یک صحنه از نمایشنامه‌ی کمدی
اشبیهات ابر سکپیر. از کاسی متعلق به سده‌ی
یازدهم.



تصویر ۱۸۷. (۵) چهار صحنه از نمایشنامه‌ی
اشبیهات ابر سکپیر. از کاسی متعلق به سده‌ی
یازدهم.





انگلیسی به اصول کلاسیک روی آورد، و مایل بود با استفاده از تجربیات درامهای باستانی افراط کارهای درام نویسان کشور خود را تعادل بخشد. باید گفت وی مقلد چشم و گوش بسته آثار گذشتگان نبود، بلکه بر اصول کلاسیک بدعتهای بسیار نهاد و به فراوانی از مسیر آنها منحرف شد.

جانسن مورد توجه شاه و دربار بود، و بیش از هر درام نویس دیگری نمایشهای بالماسکه نوشت؛ پذیرش وی از جانب سلطنت در ۱۶۱۶، وی را «ملک الشعراء» انگلستان ساخت. وی همچنین سهم بسزایی در تغییر عقیده مردم انگلیس نسبت به تئاتر داشته است، زیرا پیش از او تئاتر صرفاً یک سرگرمی شناخته می شد. در سال ۱۶۱۶ بن جانسن مجموعه‌ای به دقت تدوین یافته‌ای از آثارش را منتشر کرد (در حالی که در زمان او انتشار مجموعه، ویژه‌ی شعر بود). باید اذعان داشت که وی یکی از بانفوذترین نویسندگان دوران خود بوده است.

از میان نمایشنامه‌های بن جانسن، امروزه نمایشنامه‌های هرکس مزاجی دارد (۱۵۹۸)، وکلین (۱۶۰۶)، کیمیاگر (۱۶۱۰)، و بازار مکاره‌ی بارتولومیو (۱۶۱۴) بویژه از همه مشهورترند. دایره‌ی مسائل این نمایشنامه‌ها محدودند، زیرا جانسن اساساً به تجدیدنظر در رفتار انسانها می پرداخت و نقاط ضعف مردم زمان خود را طرح می کرد. کمدهای جانسن را معمولاً آثاری واقعگرا و «اصلاح طلب» می شناسند، زیرا شخصیتها بر اساس تجربیات مستقیم مؤلف برگزیده شده اند و به خاطر قصورشان کیفر می یابند. از آنجا که جانسن دلسوزی خاصی نسبت به شخصیتهای نمایشنامه هایش نشان نمی دهد،



تصویر ۲۰۷: (۵) یکجهره‌ی سده‌ی شانزدهم؛ (۶) ملکه‌ی شعراء درام انگلستان
تصویر ۲۱۷: (۵) صفحه‌ی سرین مجموعه‌ی نمایشنامه‌های بن جانسن، ۱۶۱۶



تصویر ۱۹۷: (۵) صفحه عنوان اولین مجموعه‌ی آثار شکسپیر مشهور به «نسخه‌ی اول»

از جوانی و معصومیت تا پیری و فساد تجسم می یابند. شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر به رغم تنوع عظیم خود، غالباً نزدیک دل و زود آشنا و همچون افرادی زنده و واقعی می نمایند و نه تصاویری بی جان بر صحنه. نگاه نافذ شکسپیر بر رفتار آدمی برای همه‌ی نسلهای بعدی او هنوز ارجمند مانده است. تأثیر زبان هیچ درام نویس دیگری به پایهی نفوذ شکسپیر نبوده است. دیالوگ شاعرانه و جاندار او نه تنها عواطف، حالات، و عقاید ویژه‌ای را بر می انگیزد، بلکه زبان مجسم او شبکه‌ای از تداعیها و دلالتهای پیچیده را می شکوفاند تا موقعیت دراماتیک را بلافاصله با همه‌ی هستی پیوند دهد.

شکسپیر بدون شك قابل فهم ترین، حساس ترین، و از نظر دراماتیک مؤثرترین درام نویس دوران خود بوده است. وی تقریباً همه‌ی اشکال دراماتیک رایج و مباحث زمان خود را در نمایشنامه هایش به کار گرفته، و در هر یک از اشکال، کاملترین بیان ممکن را به استخدام خود درآورده است. لازم به یادآوری است که نقادان زمان شکسپیر او را پایین تر از بن جانسن یا بومون (۱۶۰۰) و فلچر (۱۶۰۰) ارزیابی می کردند. شهرت شکسپیر در اواخر سده‌ی هفدهم آغاز شد و در سده‌ی هجدهم به اوج خود رسید. شکسپیر نیز همچون بسیاری از معاصرانش به جمع آوری و حراست آثار خود توجه چندانی نداشت، زیرا در آن دوران به این آثار همچون سرگرمیهای گذرا می نگریستند (همچون نمایشهای تلویزیونی در دوران ما). بقای آثار او شاید تا حد زیادی مرهون بازیگران گروه او باشد، بویژه هنری کاندل (۱۶۰۰) و جان همینگز (۱۶۰۰) که خاطره‌ی او را با چاپ ۳۶ نمایشنامه‌ی او زنده نگاه داشتند. (این کتاب که در

سال ۱۶۲۳ به چاپ رسید، معمولاً در نزد محققان به «نسخه‌ی اول» معروف است.)
بن جانسن (۱۵۷۲ - ۱۶۳۷) را معمولاً پس از شکسپیر بهترین درام نویس دوران الیزابت می شناسند. بن جانسن که روزگاری بازیگر بود، در میانه‌ی ۱۵۹۰ آغاز به نوشتن نمایشنامه کرد، و پس از سال ۱۶۰۰ رهبر مؤلفینی شناخته می شد که پیرو هنر آگاهانه بودند (یعنی نوشتن بر اساس مجموعه‌ای از اصول و قوانین). بن جانسن بیش از درام نویسان دیگر

شخصیتهای وی خشکتر و اخلاقیتر از شخصیتهای شکسپیر به نظر می‌رسند. جانسن را همچنین واضح «کمدی مزاجها»^(۱۱۰) شمرده‌اند. از دوران کلاسیک چهار نوع «مزاج» جسمانی برای انسان می‌شناختند (خون، بلغم، صفرا، و سودا) و سلامتی انسان به تعادل این مزاجها در جسم او بستگی داشت. در دوران الیزابت این مفاهیم طبی در روانشناسی نیز مدخلیت یافت. جانسن بویژه رفتار غیرعادی و عجیب و غریب انسانها را به عدم تعادل مزاجها نسبت می‌داد، و از این طریق صف طولی از تیپها را بر این معیار خلق کرد. هر چند این انتخاب خود - آگاهانه^(۱۱۱)ی شخصیتهای پس از ۱۶۰۳ از رواج افتاد، اما تا سال ۱۷۰۰ همچنان مبنای شخصیت‌پردازی قرار می‌گرفت. جانسن همچنین دو تراژدی به نامهای *سیجانوس*^(۱۱۲) (۱۶۰۳) و *کتی لین*^(۱۱۳) (۱۶۱۱) نوشت که هر دو از تحسین‌شده‌ترین نمایشنامه‌های آن سده به شمار می‌روند (هر چند این تراژدیها در صحنه ناموفق بوده‌اند).

شکسپیر و جانسن با گروهی از نویسندگان درجه‌ی دوم معاصر بوده‌اند. مهمترین این نویسندگان جورج چاپمن، جان مارستن، تامس دکر، تامس هیوود، تامس میدلتن، و سیریل ترنر نام دارند. جورج چاپمن^(۱۱۴) (حدود ۱۵۶۰ - ۱۶۳۴) بیس سالهای ۱۵۹۵ و ۱۶۱۳ نمایشنامه می‌نوشت. وی در کمدی طریق جانسن، و در تراژدی شیوه مارلو را دنبال می‌کرد. در نمایشنامه‌های روز می^(۱۱۵) (حدود ۱۶۰۰) و کلاه پرده‌دار جناب گیلز^(۱۱۶) (۱۶۰۳)، چاپمن عناصر ساتییری و عناصر احساساتی را با لطیفه‌های روانشناسانه در هم می‌آمیزد. کمدیهای وی ظرافت

کمتری از کمدیهای جانسن دارند. مشهورترین تراژدیهای چاپمن یکی *بوسی دامیوا*^(۱۱۷) (حدود ۱۶۰۴) و دیگری *انتقام بوسی دامیوا*^(۱۱۸) (حدود ۱۶۱۰) می‌باشند. وی در آنها مرد نیرومند و اهل عملی را نشان می‌دهد که محکوم به شکست است. شاید بزرگترین عیب چاپمن طرز بیان او باشد، زیرا فاقد تنوع است، و گفتار نمایش به جای روشنگری، خواننده و بیننده را گیج می‌کند.

جان مارستن^(۱۱۹) (۱۵۷۶ - ۱۶۳۴) بین سالهای ۱۵۹۹ و ۱۶۰۹ فعال بوده است. پیشداوری او نسبت به ناکامل بودن انسان در کمدیهای نظیر *هیستر یوماستیکس*^(۱۲۰) و *میل میل شماست*^(۱۲۱)، و در نمایشنامه‌های جدی او نظیر *آنتونیو و مِلیدا*^(۱۲۲) و *مرد ناراضی*^(۱۲۳) مشهود است. مارستن در همه‌ی آثارش به جهانی خرده می‌گیرد که در آن مردم امیال خود را فدای فضایل مسیحیت کرده‌اند. نمایشنامه‌ی *مرد ناراضی* از نظر دراماتیک از دیگر آثار او موفق‌تر است، زیرا عدم رضایت قهرمان داستان دارای انگیزه‌های محکمتری است. مارستن را همچنین به واسطه‌ی نوعی خشونت و تخیل دست‌اولی که دارد ستوده‌اند؛ این شیوه تأثیر زیادی بر نویسندگان بعدی نهاده است.

تامس دِکِر^(۱۲۴) (حدود ۱۵۷۲ - حدود ۱۶۳۲) اساساً در طلب جلب تماشاگر بود. وی تعداد کثیری نمایشنامه نوشت که در بسیاری از آنها با درام نویسان معاصر خود همکاری داشت. دِکِر انسان را موجودی خیر (در مقابل شر) می‌دید و مسائل اخلاقی را در حیطه‌ی وسیعی از زندگی طرح می‌کرد. در نمایشنامه‌ی *تعطیلات کفاش*^(۱۲۵) (۱۵۹۹) وی داستان یک کارگر کارخانه را نشان می‌دهد که به مقام شهرداری لندن

ارتقا می‌یابد. در این نمایشنامه وی به دنیای ساده‌ی پیشه‌وران و کسبه می‌پردازد و تنها جنبه‌های دلپذیر آن را نشان می‌دهد. این نمایشنامه همچون بسیاری از آثار تامس دکر در صحنه بسیار جالبتر از آن است که در شکل چاپی می‌نماید.

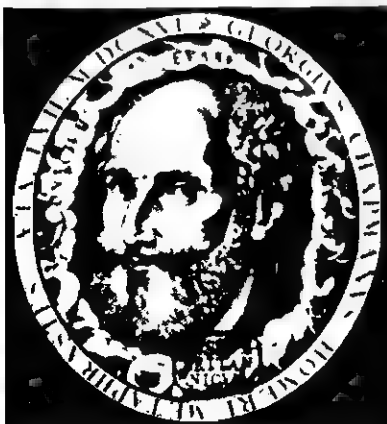
تامس هیوود^(۱۲۵) (حدود ۱۵۷۴ - ۱۶۴۱) نیز همچون دِکِر يك درام‌نویس مردم‌پسند بود، و گفته می‌شود بیش از ۲۰۰ نمایشنامه نوشته است. وی در برانگیختن احساسات رقیق مردم مهارت ویژه‌ای داشت و بندرت به احساسات تراژیک می‌پرداخت. وی به خاطر نمایشنامه‌ی زنی که با مهربانی کشته شد^(۱۲۶) (۱۶۰۳) در خاطره‌ها مانده است، که از بهترین نمایشنامه‌های متداول روز بود، و از وقایع جنایی و اعمال خشونت‌آمیز واقعی برگرفته شده بود. این نمایشنامه داستان زنی است که قصد کشتن شوهرش را دارد، اما بعد پشیمان می‌شود. وی قصد شوم خود را به شوهرش می‌گوید، اما شوهر با او به مهربانی برخورد می‌کند، و زن از شدت تدامت می‌میرد. هیوود در این نمایشنامه به جای پرداختن به حادثه به جوهر شخصیت می‌پردازد.

تامس میدلتن^(۱۲۷) (۱۵۸۰ - ۱۶۲۷) در نمایشنامه‌هایش پهنه‌ی وسیعی از عواطف و موضوعات را طرح می‌کند و از این نظر نسبت به شکسپیر در درجه‌ی دوم قرار دارد. وی نیز همچون شکسپیر قادر است در دل هر وضعیت و شخصیتی وارد شود، اما به خلاف شکسپیر، صاحب احساس نیرومند و درونی‌بینی دست‌اول نیست. آثار اولیه‌ی میدلتن شامل کمدیهای خانوادگی عشق^(۱۲۸)، دادگاه فرشته میکایل^(۱۲۹)، و یک خدمتکار پاکدامن در محله‌ی پست^(۱۳۰) می‌باشند.

نمایشنامه‌ی اخیر بویژه به واسطه‌ی خلاقیت، ریرکی در کلام، و نمایش واقعی‌ی زندگی مردم لندن قابل توجه است. میدلتن بعدها به تراژدی روی آورد. وی با همکاری ویلیام راولی^(۱۳۱) (حدود ۱۵۵۸ - ۱۶۲۵) تراژدیهای *پریچه*^(۱۳۲) (۱۶۲۲) و *کولی اسپانیایی*^(۱۳۳) (۱۶۲۳) را نوشت؛ تراژدیهای دیگر او شامل بازی شطرنج^(۱۳۴) (۱۶۲۴) و *زنها از زنه‌ی حذر کنید*^(۱۳۵) (۱۶۲۵) می‌باشند. میدلتن در نمایشنامه‌های جدی خود فساد تدریجی کسانی را نشان می‌دهد که می‌توانستند مردان بزرگی باشند. عوامل تراژیک در آثار میدلتن ضعیفند و شخصیتهای از طریق خودشناسی^(۱۳۶) متحول نمی‌گردند.

سیریل ترنر^(۱۳۷) (۱۵۷۹/۸۰ - ۱۶۲۵/۲۶) از آنرو که جهان را طبیعتاً شر می‌شناسد، در میان درام‌نویسان معاصر خود منحصر است. وی در سه نمایشنامه‌ی مهم خود تراژدی *انتقام‌جویان*^(۱۳۸) (حدود

تصویر ۲۲۷ • جورج چاپمن - سیریل ترنر - ۱۶۰۰
نگاشتی که در هومر به نگاشتی راجع کرد





تصویر ۲۳.۷. (۵) روستائیان انگلیسی در میدان ده در حال نمایش يك نمایش تئاتری. نقاشی در جن بروگل.

عاشقانه‌ی ممنوعی دارند و گره‌ی اخلاقی نمایشنامه در پایان به این ترتیب گشوده می‌شود که در می‌یابند خواهر و برادر نبوده‌اند.

پس از آنکه بومون از کار کناره گرفت، فلچر به تنهایی با همکاری دیگران به کار خود ادامه داد. (همکاران دیگر او شکسپیر، راولی، و مسینجر بودند). و احتمالاً پس از شکسپیر درام نویس اصلی‌ی گروه «بازیگران شاه»^(۱۶۱۸) شد. این شرکت در آن دوران رهبر گروه‌های تئاتری محسوب می‌شد. فلچر موفق‌ترین درام‌نویس دوران خود بود، زیرا می‌دانست چگونه

این دو را بر خود دارد. از نمایشنامه‌های این مجموعه معدودی نوشته‌ی مشترک این دو نویسنده‌اند، آن هم نمایشنامه‌هایی که بین سالهای ۱۶۰۸ و ۱۶۱۳ نوشته شده‌اند. این دو نویسنده نمایشنامه‌های مؤثری از جمله تراژدی کلفته‌ها^(۱۶۱۲)، فیلاستر^(۱۶۱۳) و شاه^(۱۶۱۸) نوشتند که بر تثبیت تکنیک و لحن درامهای سالهای بعد تأثیر قابل ملاحظه‌ای نهادند. از جهات بسیاری نمایشنامه‌ی شاه و غیر شاه نمونه‌ی گرایشی است که به نمایشهای شورانگیز پیدا شده بود. این نمایشنامه داستان برادر و خواهری است که رابطه‌ی

درام نویسان جاکوبی^(۱۶۱۱) و کارولاینی^(۱۶۱۲)

اکثر منتقدان توافق دارند که حوالی سال ۱۶۱۰ تغییر چشمگیری در درام انگلیسی آشکار گردید. این تغییرات خود تا حدودی موضوع يك بحث اساسی بودند، بدین نحو که طبیعت انسان و دستاوردهای او به خاطر داستانگویی‌ی صرف‌کنارگذاشته شدند. ایجاد وحشت و هیجان جای درون بینهای اساسی و شخصیت پردازیهای تحول یافته را گرفت. با افزایش محبوبیت نمایشنامه‌های تراژیکمدی، پایانه‌های خوش جانشین نتایج جدی، و صحنه‌های رقت‌آور و احساسات‌ساز جانشین احساسات اصیل تراژیک گشتند.

همزمان با این مباحث مهارتهای تکنیکی نیز افزایش یافتند. نمایشنامه نویسان نحوه‌ی بیان خود را پیرایش بیشتری می‌دادند، و صحنه‌های متعدد را در قطعات معدودی می‌فشرדند، نقاط اوج داستان را می‌بیجانند، و سکوت، و سپس همه‌چیز را به تناوب بر صحنه جاری می‌ساختند. در نتیجه نمایشنامه‌های این دوران از آثار سالهای پیش از ۱۶۱۰ ماهرانه‌تر، اما با عمق و محتوای کمتری طرح‌ریزی شده‌اند. از میان درام‌نویسان بسیاری که بین سالهای ۱۶۱۰ و ۱۶۴۲ فعالیت داشتند می‌توان فرانسیس بومون، جان فلچر، فیلیپ مسینجر، جان ویستر، جان فورد، و جیمز شرلی را نام برد.

در میان درام‌نویسان فوق جان فلچر^(۱۵۷۹ - ۱۶۲۵) از همه موفق‌تر بود. نام فلچر به طرز جدایی‌ناپذیری با فرانسیس بومون^(۱۵۸۴ - ۱۶۱۶) همراه است، زیرا مجموعه‌ای شامل ۵۰ نمایشنامه، که در ۱۶۴۷ و ۱۶۷۹ به چاپ رسید، نام

۱۶۰۶)، تراژدی ملحد^(۱۶۱۱)، و نجیب‌زاده^(۱۶۱۱) (۱۶۱۱ - ۱۶۱۲) از طریق تصویر، شخصیت‌پردازی، و حوادث، به يك وحدت کامل حسی می‌رسد؛ اما تأثیر کلی آثار ترنر تصویری منفور و ترسناک از نفس زندگی است.

نمایشنامه‌های شکسپیر و معاصرانش شباهتهای فنی بسیاری دارند. تقریباً همه از يك نقطه آغاز می‌کنند، و دارای تداوم تاریخی پیوسته‌ای هستند، یعنی از عامل «قاصد» و رجعت به گذشته کم استفاده می‌کنند، و همه‌ی وقایع پراهمیت داستان در صحنه نشان داده می‌شوند. در غالب این نمایشنامه‌ها صحنه‌های کوتاه به گونه‌ی واحدی ساختاری عمل می‌کنند. از آنجا که این نمایشنامه‌ها برای اجرا در دکورهای واقفرا نوشته نشده‌اند، اساساً فاقد مکان معینی هستند، و اگر مکان واقعه برای نمایش اهمیت داشته باشد، در دیالوگ ذکر می‌شود. توجه اصلی در آنها به تحول حرکت معطوف است، که در آن زمان و مکان به سرعت تغییر می‌یابد. لحن این نمایشنامه‌ها نیز می‌تواند متنوع باشد و به سادگی از جدی به کمدی بگراید. غالب نمایشنامه‌ها کم و بیش بر اصول عقاید اخلاقی استوارند، و در این پهنه، انسان آزادانه حق انتخاب دارد، و در این انتخاب مسلماً در مقابل نیروهای برتر از خود مسؤول است. شخصیت‌های این نمایشنامه‌ها، اگر چه کمتر از نمایشهای قرون وسطایی، اما به هر حال درگیر نیروهای خیر و شرند. این مایه‌های اخلاقی غالباً از طریق تصاویر شاعرانه، تک‌گوییها، و کلمات قصار^(۱۶۱۱) مطرح می‌شوند. البته معدودی از درام‌نویسان این دوران درسهای اخلاقی خود را مستقیماً نیز عرضه داشته‌اند.

عناصر گوناگون را کنار هم بچیند تا تأثیرات دراماتیک بیشتری به دست آورد. دیالوگهای او مورد توجه ویژه تئاتر دوستان اشرافی قرار می‌گرفتند، زیرا نحوه سخن گفتن مورد علاقه‌ی اشراف را داشتند. در نهضت اصلاح دینی نمایشنامه‌های فلچر بیش از شکسپیر یا جانسن اجرا می‌شدند در دوره‌های بعد نمایشنامه‌های بانوی بی‌اعتنا^(۱۵۰) (۱۶۱۶)، اقبال^(۱۵۱) (۱۶۱۷)، کشیش اسپانیایی^(۱۵۲) (۱۶۲۲)، هسبر یکماهه^(۱۵۳) (۱۶۲۴)، و زنت را اداره کن تا صاحبش باشی^(۱۵۴) (۱۶۲۴) بویژه از محبوبیت زیادی برخوردار بودند، و تا سده‌ی نوزدهم اجرا می‌شدند.

فیلیپ مسینجر^(۱۵۵) (۱۵۸۳ - ۱۶۳۹/۴۰) غالباً با فلچر همکاری می‌کرد و پس از مرگ فلچر در بسیاری از آثار او تجدیدنظرهایی کرد، از اینرو تفکیک سهم این دو مشکل است. فیلیپ مسینجر پس از ۱۶۲۵ درام نویس عمده‌ی گروه «بازیگران شاه» به شمار می‌رفت، و هر سال حدود دو نمایشنامه برای این گروه می‌نوشت. از میان کلیه‌ی آثار او نمایشنامه‌ی راهی تازه برای پرداخت دیون گذشته^(۱۵۶) (۱۶۲۱/۲۲) از همه مشهورتر است. زیرا نقش سر جیلز اووریچ^(۱۵۷) که در این نمایشنامه ابتدا مجنون، سپس دیوانه می‌شود، و سرانجام می‌میرد، از نقشهای مورد علاقه‌ی بازیگران تئاتر بوده است.

جان وبستر^(۱۵۸) (حدود ۱۵۸۰ - حدود ۱۶۳۰) با همکاری هیوود، میدلتن، راولی و دیگران نمایشنامه‌های بسیاری نوشت، اما به خاطر نمایشنامه‌ی شیطان سفید^(۱۵۹) (۱۶۰۹ - ۱۶۱۲) و دوشس مالفی^(۱۶۰) (۱۶۱۳/۱۴) در خاطره‌ها مانده است. این تراژدیهای جاکوبی (یا عصر جیمز ها)، با ارزیابی امروزی،

به شکسپیر نزدیکترند، اما عیب آثار وبستر در آن است که حرکت نمایشی در آنها مبهم و نسبت به شخصیت پردازی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد. با آنکه قهرمان نمایشنامه‌های او را فساد احاطه می‌کند، آنان به بینش تازه و عمیقی نمی‌رسند، نمایشنامه‌های وبستر فاقد ایجاب و صراحت موجود در تراژدیهای شکسپیرند. از اینرو به رغم شخصیت‌های خوش طرح و زبان دراماتیک نیرومند و شاعرانه، نمایشنامه‌های او صرفاً مباحث مهمی را طرح می‌کنند بی‌آنکه پاسخی برای آنها پیشنهاد کنند.

نمایشنامه‌های جان فورد^(۱۶۱) (۱۵۸۶ - حدود ۱۶۳۹) از آن جهت که انحطاط را مطرح می‌کنند، عموماً نمونه‌ی درام کارولایی (یا عصر چارلزها) شناخته شده‌اند. وی در نمایشنامه‌ی حیث که فاحشه است^(۱۶۲) (۱۶۲۹ - ۱۶۳۳) روابط عاشقانه‌ی خواهر و برادری را با همدردی آشکاری بیان می‌کند. از میان هفده نمایشنامه‌ای که به فورد نسبت داده‌اند نمایشنامه‌های جنون عاشقان^(۱۶۳) (حدود ۱۶۲۸) و قلب شکسته^(۱۶۴) (حدود ۱۶۲۷ - ۱۶۳۱) قابل ذکرند. فورد در زمان خودش بندرت مورد توجه قرار گرفت، اما امروزه او را به خاطر شخصیت‌های محکم نمایشنامه‌هایش، که در شرایط غیر عادی قرار می‌گیرند، می‌ستایند. رفتار ملایم او با شیطان، که با او همچون موجودی عادی برخورد می‌کند، مورد توجه منتقدان مدرن قرار گرفته است.

آثار جیمز شرلی^(۱۶۵) (۱۵۹۶ - ۱۶۶۶) غالباً به عنوان پیشرو درامهای دوران اصلاح دینی شناخته می‌شوند. وی در کمیدیهای هاید پارک^(۱۶۶) (۱۶۳۲) و بانوی خوش گذران^(۱۶۷) (۱۶۳۵) رفتار و شیوه‌های

جامعه‌ی اشرافی لندن را ترسیم می‌کند. شرلی خود بهترین اثرش را کاردینال^(۱۶۸) (۱۶۴۱) می‌شناسد که یک تراژدی شبیه دوشس مالفی است.

از درام‌نویسان انگلیسی می‌توان نامهای بسیاری را ذکر کرد، اما آنچه آمد مهمترین آنها محسوب می‌شوند. از ویژگیهای درامهای این دوران تمایل زیاد به پرداخت زبان، زرق و برق ظاهری، و فقدان عمق است. با تعطیل شدن تئاترها در ۱۶۴۲، تکامل بیشتر درام انگلیسی متوقف شد. متأسفانه تئاتر انگلستان هرگز دیگر به آن شکوفایی بین سالهای ۱۵۸۵ تا ۱۶۴۲ نرسید.

قوانین دولتی برای تئاتر

تحول درام‌نویسی به عنوان یک حرفه با پیدایی تئاترهای عمومی آغاز شد، که هر روز تقاضای آثار جدیدی داشتند، اما ثبات تئاتر به شدت وابسته به قوانین دولتی گردید. هنگامی که الیزابت به پادشاهی رسید، با نیروهای متعدد و متفرقی روبرو بود که می‌کوشیدند به بسیاری از جنبه‌های زندگی انگلیسی نفوذ کنند. ملکه الیزابت در دوران سلطنت خود پایگاه سلطنت را چندان استحکام بخشید که استوارتها (که حکومتشان با جیمز اول پسر ماری ملکه‌ی اسکاتلند شروع شد) قادر شدند تا مدت‌ها همچون سلطان مستبدی حکومت کنند. تئاتر نیز از جمله فعالیت‌هایی بود که دربار به تدریج نظارت بر آن را بر عهده گرفت، و چون سرپرستی دربار برای بازیگران حرفه‌ای دلخواه‌تر

از دولتهای محلی بود، لذا رشد تئاتر با رشد نظارت دولت مرکزی انگلیس بر نمایشها هماهنگ گشت.

هنگامی که الیزابت در ۱۵۵۸ تاج و تخت را تصاحب کرد، هر نجیب‌زاده‌ای حق داشت صاحب یک گروه تئاتری باشد. هر بازیگری که در استخدام نجیب‌زاده‌ای نبود، ولگرد و هرزه و غیر قانونی قلمداد می‌شد، و قابل تعقیب و کیفر بود. از طرفی گروههای وابسته، زمانی که صاحبشان نیازی به آنها نداشت، اجازه داشتند سفر کنند، لذا همیشه تحت نظارت نبودند و حتی بسیاری از گروهها (یا شرکتهای) غیر قانونی به دروغ خود را وابسته به نجیب‌زاده‌ای وانمود می‌کردند، یا نمایشهای زیرزمینی و مخفی می‌دادند که به اختلافهای مذهبی دامن می‌زد. این شرایط موجب شد تا الیزابت قوانینی وضع کند و به این نابسامانی نظم ببخشد. در ۱۵۵۹ وی اجرای نمایشهای بدون جواز و عرضه‌ی نمایشهای سیاسی یا مذهبی را ممنوع اعلام داشت، و مقامات محلی را در حوزه‌های مأموریشان مسؤول نمایشهای عمومی قرار داد.

این قوانین تأثیر قاطعی نداشتند، لذا در سال ۱۵۷۰ تصمیمات تازه‌ای اتخاذ گردید. «مجموعه‌های نمایشی» مذهبی، که در پاره‌ای از مکانها از دوران قرون وسطی مانده بودند، به طور منظم جمع‌آوری شدند، و همزمان، بازیگران تحت نظارت بیشتری قرار گرفتند. در ۱۵۷۲ اعلام شد که نجیب‌زاده‌هایی که مقامشان پایین‌تر از بارون باشد حق داشتن گروه نمایشی ندارند، و گروههای مجاز نیز ملزم شدند که از دو دادگاه صلح مجوز نمایش دریافت کنند. این مجوزها نیز تنها در محلی که صادر شده بود اعتبار داشتند، از اینرو گروهها برای سفر به هر شهری موظف



بودند مجوز دیگری تهیه کنند. از طرف دیگر بازیگرانی که وابسته به نجیب‌زاده‌ها نبودند دیگر ولسگرد و غیرقانونی محسوب نمی‌شدند، و حق اجرای نمایش در خارج از گروه خود را نیز داشتند. وضع این قوانین از تعداد بازیگران کاست، و بر ضمانت اجرایی جواز گروه‌ها افزود.

هنگامی که در سال ۱۵۷۴ يك مقام رسمی از وابستگان سلطنتی سرپرست نمایشها و سرگرمیها و صادرکننده‌ی مجوز برای همه‌ی نمایشها و شرکتهای نمایشی گردید، نفوذ ملکه باز هم افزایش یافت. به این ترتیب نظارت سلطنت بر تئاتر و گروههای نمایشی مجاز کامل شد، و هر شرکت مجازی می‌توانست در هر نقطه‌ای از قلمرو انگلستان نمایش بدهد. هر چند بسیاری از مقامات محلی معتقد بودند که ملکه حق آنان را غصب کرده است، زیرا آنها هستند که مسؤول

سلامت، تربیت، و اخلاقیات جامعه‌ی خویشند. در نتیجه، طی سی سال بعد، دولتهای محلی با بهانه‌های مختلف از پذیرفتن مجوز بازیگران طفره می‌رفتند. از رایجترین بهانه‌ها برای جلوگیری از اجرای نمایش خطر شیوع طاعون یا بدقلق بودن مردم محل بود، و گاه می‌گفتند با تماشای نمایش مردم از کار و بار و انجام فرایض دینی خود باز می‌مانند. حتی شهرهایی که نمایشهای مذهبی را حمایت می‌کردند، در مقابل نمایشگران حرفه‌ای مقاومت می‌نمودند. نتیجه آنکه بدون حمایت ملکه، بازیگران امکان بقا نداشتند. حوالی سال ۱۵۹۷، زیر فشار مقامات شهرها، ملکه باز هم از تعداد شرکتهای کاست، و در عین حال به مجوز گروههای موجود اعتبار بیشتری بخشید. پادشاهان خاندان استوارت، که در ۱۶۰۳ جانشین سلسله‌ی تودور گردیده بودند، اعتقاد داشتند

که حقوق سلطنت الهی است، و بر اعمال نفوذ بر امور کشور، حتی بیش از الیزابت، ابرام می‌ورزیدند. در سال ۱۶۰۴، جیمز اول (سلطنت ۱۶۰۳ - ۱۶۲۵) همه‌ی نجیب زادگان را از داشتن گروههای نمایشی محروم ساخت. لذا بین سالهای ۱۶۰۴ و ۱۶۴۲، مجوز همه‌ی شرکتهای در انحصار خانواده‌ی سلطنتی در آمد. انحصار جدید همچنین تئاتری را که باید نمایش در آن اجرا شود تعیین می‌کرد، و ظاهراً این ماده را مقامات لندن نیز پذیرفته بودند. تا ۱۶۰۸ همه‌ی تئاترهای دائمی لندن خارج از محدوده‌ی شهری ساخته می‌شدند، اما پس از تعیین تئاتر توسط دربار، شرکتهای به شهر آمدند، و تا سال ۱۶۴۲ حداقل پنج

تئاتر در شهر لندن ساخته شد. قانون ۱۶۰۴ همه‌ی شرکتهای خارج از پایتخت را غیر قانونی اعلام کرد. هر چند تعدادی از شرکتهای تا مدتی به کار خود ادامه دادند، اما در نهایت کلیه‌ی تئاترها در لندن متمرکز گردیدند، به استثنای سالهای طاعون که گروههای لندنی سفرهای محلی انجام می‌دادند. حق نظارت بر نمایش به سرپرست نمایشها و سرگرمیها محول شده بود، و دفتر وی برای این نظارت عالیه پولهای کلانی به جیب می‌زد. پیش از آنکه در سال ۱۶۴۲ تئاترها بکلی تعطیل شوند، سرپرست نمایشها برای صدور مجوز هر نمایشنامه ۲ پوند به‌اضافه‌ی ماهی ۳ پوند دریافت می‌کرد، و منافع دو

اجرای هر تئاتر را در سال به خود اختصاص می‌داد. سر هنری هربرت (۱۸) درآمد خود را از این دفتر پیش از سال ۱۶۴۲ سالی چهار هزار پوند تخمین زده بود که در آن زمان مبلغ کلانی محسوب می‌شد.

گروههای بازیگری

پیش از ۱۵۷۰ گروههای فراوانی از بازیگران در انگلستان فعالیت داشتند، اما اطلاع زیادی از آنها در دست نیست. مثلاً بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۵۷۴ حداقل بیست شرکت یا گروه مختلف در دربارها نمایش می‌دادند که در منابع موجود تنها اشاره‌ای به اجرای نمایش آنها وجود دارد. در این دوران اولیه، نجیب‌زادگان احتمالاً برای بازیگران دستمزد و مقرری سالانه در نظر می‌گرفتند و به آنها اجازه می‌دادند که برای درآمد بیشتر نمایش عمومی نیز بدهند. تعداد اجراهای یک گروه از یک نمایشنامه بر طبق محل و فصل سال تفاوت داشت، از اینرو بازیگری پیشه‌ی نامطمئن محسوب می‌شد.

در طول دهه‌ی ۱۵۷۰ که فرمانهای دولت مرکزی بازیگران مجاز را تثبیت کرد، بازیگری اعتبار بیشتری یافت، زیرا تأیید رسمی حکومت و حمایت از اجرای دائمی نمایش، ایجاد تئاترهای دائمی در لندن و ادغام گروههای بزرگ را میسر ساخت. اولین گروه بزرگ و مجاز نمایشی گروه «بازیگران ارل آو لی سستر» در سال ۱۵۷۴ تأسیس گردید. سرپرست این گروه جیمز بوربیچ (۱۷) (۱۵۳۰ - ۱۵۹۷) بود که ضمناً سازنده‌ی

اولین تئاتر دائمی در لندن است.

گروه مهم دیگری در ۱۵۸۳ تأسیس شد، به این ترتیب که سرپرست نمایشات و سرگرمیها دوازده تن از بهترین بازیگران را در گروهی به نام «بازیگران ملکه» گرد آورد. این گروه تا سال ۱۵۹۳ بهترین گروه تئاتری شناخته می‌شد. بلای طاعون در سالهای ۱۵۹۲ - ۱۵۹۳ شرکتهای متعددی را از هم پاشاند یا در یکدیگر ادغام کرد. از این بحران دو شرکت سر بر آوردند که به رقابت با یکدیگر برخاستند: شرکت «بازیگران لرد آدمیرال» (۱۷۱) به سرپرستی ادوارد آلین (۱۷۱) و حمایت مالی فیلیپ هنسلو (۱۷۵) و شرکت «بازیگران لرد چمبرلین» (۱۷۷) که با سرمایه‌گذاری مشترک خانواده‌ی بوربیچ و بازیگران عمده‌ی گروه تشکیل شد. هنگامی که جیمز اول در ۱۶۰۳ به سلطنت رسید، گروه اخیر به نام شرکت «بازیگران شاه» تغییر نام داد و تا سال ۱۶۴۲ این عنوان را حفظ کرد. بین سالهای ۱۶۰۳ و ۱۶۱۱ سه گروه با اهمیت دیگر سر بر آوردند، و پس از آن نیز چهار گروه دیگر. این گروهها یا شرکتهای گاه بازسازی و گاه ادغام می‌گردیدند، اما همگی تحت حمایت اعضای خانواده‌ی سلطنتی به حیات خود ادامه می‌دادند. مهمترین این شرکتها، گروه «بازیگران ملکه آن» (۱۷۱) (۱۶۰۳ - ۱۶۱۹)، «بازیگران پرنس هنری» (۱۷۸) (۱۶۰۳ - ۱۶۱۲)، «بازیگران پالسر» (۱۷۱) (۱۶۱۲ - ۱۶۳۱)، «بازیگران پرنس چارلز» (۱۷۸) (۱۶۳۱ - ۱۶۴۱)، «بازیگران خانم الیزابت» (۱۷۸) (۱۶۱۱ - ۱۶۳۲)، و «بازیگران ملکه هنریه‌تا» (۱۷۸) (۱۶۲۵ - ۱۶۴۲) بودند. پس از ۱۶۰۳ حمایت دربار از جنبه‌های دیگر نیز افزایش یافت. الیزابت سالی پنج نمایش را تماشا

تصویر ۲۶.۷. (۵) رابرت دادلی، اول آو لی سستر، که سزار مورد علاقه‌ی ملکه بود.



می‌کرد، که در هر بار به طور ثابت ۱۰ پوند به شرکت می‌پرداخت. شاهان استوارت نیز همین مبلغ را می‌پرداختند، اما جیمز اول سالانه هفده نمایش، و چارلز اول (سلطنت ۱۶۲۵ - ۱۶۴۹) به طور متوسط سالی بیست و پنج بار تئاتر می‌دیدند. از اینرو درآمدی که از طریق شاهان نصیب شرکتها می‌شد در سده‌ی هفدهم افزایش یافت. هر بازیگری در شرکتهای سلطنتی سالی ۵ پوند دستمزد به اضافه‌ی غذا و چراغ و نفت دریافت می‌کرد. گاهی نیز مبالغی جهت تهیه‌ی غذا، لباس، یا کمک مالی برای دورانی که نمایشهای عمومی نبود از طرف دربار پرداخت می‌شد. به جای این کمکها بازیگران موظف بودند به رونق بالاسکه‌های دربار و

میهمانیهای ویژه‌ی درباری کمک کنند. غالب نمایشهای حرفه‌ای برای دربار شبها اجرا می‌شد تا مانع اجراهای عمومی در بعد از ظهر نگردد. لذا باید گفت گروهها از وابستگی به دربار منافع زیادی می‌بردند. از آنجا که نمایش درباری همان نمایشهایی بود که برای مردم اجرا می‌شد، اختلاف چندانی بین تئاترهای درباری و عمومی، چنانکه در ایتالیا رایج بود، وجود نداشت. برخی منتقدان اظهار می‌کنند افزایش نمایشهایی باب طبع دربار موجب افول قدرت درام پس از ۱۶۱۰ گردیده است.

به رغم حمایت مالی دربار، گروهها به حمایت مردم تکیه‌ی بیشتری داشتند، اما تهیه‌ی یک نمایش به

منابع مالی زیادی نیاز داشت. غالب شرکتهای نمایشی بین سالهای ۱۵۵۸ تا ۱۶۴۲ به صورت شرکت سهامی سازمان یافتند، تا مخاطرات مالی را بین اعضا تقسیم کنند. تعداد سهام متفاوت بود، زیرا همه اعضا سهامدار نبودند. اساساً شیوهی سهامداری برای بالا بردن سرمایه انتخاب می شد، اما بعدها برای اعضای شرکت اعتباری نیز به حساب می آمد و بقای آنان را با حضور در شورای مدیریت شرکت تضمین می کرد. روشهای دیگری نیز در بعضی شرکتها اتخاذ می شد، از جمله اینکه شرکتها برای ساختن تئاتر نیز اعضا را شریک می کردند. اعضای سهامدار پس از يك دوره معین بازنشسته شده، و حقوق آبرومندانه ای دریافت می کردند.

سهامداران برای گزینش و اجرای نمایش، شورایی خود گردان و دموکراتیک داشتند. احتمالاً هر عضو صاحب سهم مسؤولیت معینی را نیز در شرکت بر عهده می گرفت؛ از جمله نظارت بر تهیه و حفظ اموال، وسایل، لباسها، مدیریت مالی، بازیگری، یا نوشتن نمایشنامه. تخمین درآمد يك بازیگر سهامدار مشکل است، زیرا امور مالی پیچیده است. پس از هر اجرا مخارج را از درآمد کل کسر کرده، کنار می گذاشتند (مخارجی مثل پرداخت دستمزد نویسنده، مزد «کارگران صحنه»، هزینه خرید لباس و وسایل صحنه، و چیزهای دیگر). در ۱۶۳۵ يك نفر شاهد در يك جمع نمایشگر درباری گزارش داده است که سهامداران گروه «بازیگران شاه» سالانه حدود ۱۸۰ پوند درآمد داشته اند. البته خود بازیگران درآمدشان را سالی ۵۰ پوند تخمین زده اند که حتی مبلغ اخیر نیز دو برابر مزد يك کارگر یا پیشه ور ماهر در آن دوران بوده است. بی شک

گروه «بازیگران شاه» شرکت ثروتمندی بوده است، اما تا هنگامی که اجرای نمایشها دچار وقفه های اجباری نمی گردید بازیگران اصلی همه ی شرکتها احتمالاً مردمی مرفه بودند.

بیش از نیمی از اعضای گروه مزد دریافت می کردند، و غالباً به مدت دو سال طبق قراردادی استخدام می شدند، و دستمزدی مساوی با دستمزد يك کارگر ماهر دریافت می کردند. علاوه بر بازیگران افراد دیگری به عنوان مسؤول صحنه، مسؤول لباس، سوفلورها، و نوازندگان نیز استخدام می شدند. تعداد افراد يك شرکت بین ده تا بیست و پنج نفر بود، که گاه بازیگران در نقشهای دوگانه نیز ظاهر می شدند.

شرکت همچنین پسران جوانی را می پذیرفت تا زیر دست بازیگران بالغ و جا افتاده کارآموزی کنند. در مورد این کارآموزان بسیار کم می دانیم. عموماً گفته اند که پسران نقش زنان را ایفا می کردند، اما هیچ سند قاطعی در این مورد وجود ندارد. احتمال دارد که زنان پیر، بویژه در نقشهای کمدی، توسط مردان اجرا شده باشد. سن شروع کارآموزی بین شش تا چهارده، و پایان آن بین هجده تا بیست و يك سال ذکر شده است. کارآموزان با استاد خود زندگی می کردند و غذا و لباسشان را نیز استاد می پرداخت، و مخارج شاگرد را از شرکت دریافت می کرد. برخی از کارآموزان کسب مهارت کرده و بازیگری کامل می شدند، و تعدادی نیز پس از مدتی شرکت را ترك گفته، پیشه ی دیگری بر میگزیدند.

غالب گروهها مایل بودند در محلی دائمی زندگی کنند، و پس از ۱۶۰۳ موفق شدند برای خود اقامتگاهی دائمی تهیه کنند. پیش از این زمان، در

دوران تعطیل شدن تئاترها، گروهها مجبور به سفر بودند و غالب شرکتها در طول این تعطیلات ورشکست می شدند، یا از طریق فروش نمایشنامه ها و حراج انبار لباسهای خود زندگی می کردند.

سفر کردن بسیار مشکل بود، زیرا غیر از لندن در هیچ جای دیگری تئاتر دائمی وجود نداشت. از طرفی، با آنکه گروهها مجوز اجرای نمایش داشتند، همواره برای جلوگیری از نمایش آنها بهانه هایی وجود داشت، مثلاً به آنها گفته می شد مجوز مربوط به این شهر نیست، یا در اینجا خطر شیوع طاعون وجود دارد، و غیره. هنگامی که گروه به شهری می رسید، موظف بود اعتبارنامه ی خود را به شهرداری ارائه دهد، و شهردار معمولاً اصرار داشت نمایش را یکبار در مقابل او و اشخاص ذیصلاح دیگر اجرا کنند. اگر رضایت مقامات محلی جلب می شد، شورای شهر مبلغی را به عنوان انعام به گروه می پرداخت و مجوز اجرای عمومی نمایش را صادر می کرد. معمولاً برای اجرای این نمایشها از تالارهای شهر استفاده می شد، اما اگر گروه اجازه ی این کار را نمی یافت، مجبور بود در خوابگاهها یا مکانهای عمومی دیگر نمایش بدهد. در برخی از شهرها از بازیگران استقبال می شد، اما بعکس بعضی از شهرها به گروه پول می دادند تا در آن شهر نمایش ندهند. تعدادی از گروهها در دوران ممنوعیت تئاتر به شهرهای دیگر اروپایی سفر کردند، و تئاتر حرفه ای آلمان از طریق همین گروهها به وجود آمد.

چون شرکتها داخل و خارج لندن همه روزه برنامه های خود را تغییر می دادند، لازم بود مجموعه ی نمایشی (رپرتوار) متنوعی داشته باشند. نمایشنامه ها تا هنگامی که تماشاگر داشتند در مجموعه می ماندند، و

زمانی که از چشم تماشاگران می افتادند در آنها تجدید نظرهایی به عمل می آمد. نیاز به ارائه ی نمایشهای تازه، شرکتها را وادار می ساخت تا با مؤلفان در تماس باشند، و بسیاری از درام نویسان با شرکتها قرارداد داشتند. تا سال ۱۶۰۳ يك نمایشنامه به قیمت متوسط ۶ پوند خریداری می شد، اما در ۱۶۱۳ قیمت متوسط يك نمایشنامه به ۱۰ تا ۱۲ پوند افزایش یافت. پس از ۱۶۱۰ علاوه بر این مقدار، مبلغی نیز بابت اجراهای دوم به مؤلف پرداخت می شد، و در ۱۶۳۰ معدودی از نویسندگان علاوه بر حقوق هفتگی درآمد اجرای يك روز را نیز به خود اختصاص می دادند.

هنگامی که قیمت نمایشنامه ای به نویسنده پرداخت می شد، آن اثر متعلق به شرکت می گردید، و چون قانون حق مؤلف (کپی رایت) وجود نداشت، شرکتها هیچ راهی برای جلوگیری از اجرای نمایشنامه توسط دیگران نداشتند جز آنکه متن نمایشنامه را از دسترس دیگران دور بدارند. نمایشنامه های پر طرفدار غالباً توسط ناشران ربوده و چاپ می شدند، و هنگامی که شرکتها صاحب نمایشنامه دچار مضیقه ی مالی می شدند حق چاپ نمایشنامه را به ناشران می فروختند.

هر نمایشنامه قبل از اجرا باید برای دریافت مجوز به سرپرست نمایشها و سرگرمیها سپرده می شد، و دفتر نمایشها جملات و بخشهایی را که منافعی مسائل اخلاقی، مذهبی، یا سیاسی بود حذف می کرد. ظاهراً شرکتها تنها يك نسخه ی کامل از اصل نمایشنامه را در اختیار داشتند، و همین نسخه بود که در حاشیه ی آن توضیحات لازم در مورد اجرا درج می گردید و به دست «سوفلور» سپرده می شد. علائمی برای صدا، موسیقی،

در نمایشنامه‌ی کید را خلق کرد. وی در سال ۱۶۰۴ از بازیگری کناره گرفت، اما مدیریت تئاتر را به همراه پدر زنش فیلیپ هینسلو (۱۵۸۱) همچنان بر عهده داشت. اعضای دیگر شرکت آلبین عبارت بودند از: جان سینگر، ریچارد جونز، تامس تاون، مارتین اسلیتر، ادوارد جویی، تامس داوونتن، و ساموئل راولی. اعضای شرکت «بازیگران چمبرلین» شهرت پایداترتری کسب کردند، زیرا شکسپیر نیز جزء آنان بوده است. بازیگر اصلی این گروه ریچارد بوریج (۱۵۸۷) (حدود ۱۵۶۷ - ۱۶۱۹) بود که نقشهایی همچون ریچارد سوم، هملت، لیر، و اتللو را خلق کرد و

تصویر ۲۹.۷. (۵) ریچارد بوریج، سر جیمز بوریج، که نخستین تئاتر انگلیسی را ساخت. وی ر بزرگترین بازیگر دوران خود ساخته شد.

تصویر ۳۰.۷. (۵) ویلیام اسلای، بازیگر مشهور انگلیسی در دوران الیزابت.



شیلینگ؛ غیبت از يك اجرا ۲۰ شیلینگ؛ و دزدی اموال شرکت ۴۰ پوند. نام تعدادی از بازیگران بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۶۴۲ برای ما شناخته است، که محدودی از آنها شهرتی دیرپا داشته‌اند. ریچارد تارلتون (۱۵۸۱) (؟- ۱۵۸۸) عضو شرکت «بازیگران ملکه» و بازیگر آزموده‌ی نقشهای کمدی و موزیکال؛ وی اولین بازیگر انگلیسی است که طرفداران فراوانی به دست آورده بود. اولین بازیگر بزرگ انگلیسی ادوارد آلبین (۱۵۸۱) (۱۵۶۶ - ۱۶۲۶) بود که نقشهای فاوستوس، تامبرلین، و باراباس در نمایشنامه‌های مارلو، و نقش هیرونیمو (۱۵۸۵)



تصویر ۲۸.۷. (۵) طرحی از ریچارد تارلتون، بازیگر نقشهای کمدی

تصویر ۲۷.۷. گروهی از بازیگران سیار، در عمق تصویر سکوی صحنه‌ای در باران سحر دیده می‌شود. حدود ۱۶۵۱-۱۶۷۶ هر چند این تصویر وضع گروههای موسیقی در نیمه‌ی سده‌ی هفدهم را نشان می‌دهد، اما احتمالاً بر پایه‌ی طرح‌های دیگر اروپایی است.

دیالوگهای بازیگران مختلف و تهیه‌ی صورت وسایل صحنه، لباس، و موسیقی بود. در جریان اجرای نمایش بر يك صفحه کاغذ «موضوع» یا خلاصه‌ی ساختمان کلی نمایش (شامل ورود و خروجها، وسایل صحنه، موسیقی، نام شخصیتها، و اطلاعاتی نظیر آن) بر دیوار انتهای صحنه نصب می‌شد تا بازیگران در صورت لزوم بدان مراجعه کنند. هفت خلاصه‌ی داستان از این نوع به دست ما رسیده است.

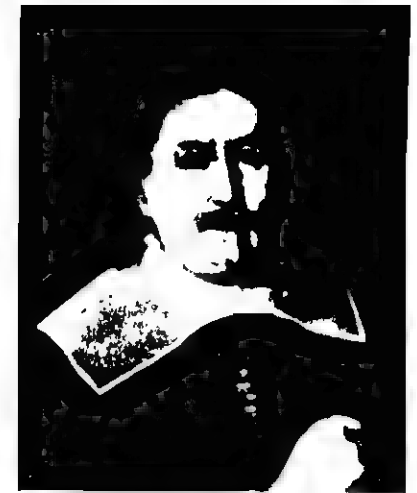
قوانین پیچیده‌ای برای اداره و جریمه‌ی اعضای خاطی تدوین شده بود. در ۱۶۱۴ گروه «بازیگران خانم الیزابت» با این جریمه‌ها موافقت کرده بودند: برای هر تأخیر در تمرینات يك شیلینگ؛ برای تأخیر در هنگام اجرا ۳ شیلینگ؛ مست بودن در طول اجرا ۱۰



افکنهای مخصوص، ورود و خروج بازیگران، و یادداشتهایی درباره‌ی وسایل صحنه از جمله‌ی این توضیحات بودند. بازیگران تنها دیالوگها و راهنماییهای مربوط به نقش خود را در اختیار داشتند.

معمولاً یکی از اعضای سهامدار، نمایشنامه را با مؤلف، که حضورش لازم بود، تمرین می‌کرد، هر چند مسئولیت این شخص و تأثیر او بر کل نمایش برای ما روشن نیست. به عنوان يك قاعده، نویسنده‌ی نمایشنامه باید از پیش می‌دانست که برای کدام شرکت می‌نویسد، تا بتواند نمایشنامه‌اش را با امکانات آن شرکت و مهارت بازیگران آن تطبیق دهد.

سوفلور (که کنابدار نیز نامیده می‌شد) مسؤول نمایش در حال اجرا، و نیز مسؤول رونویس کردن

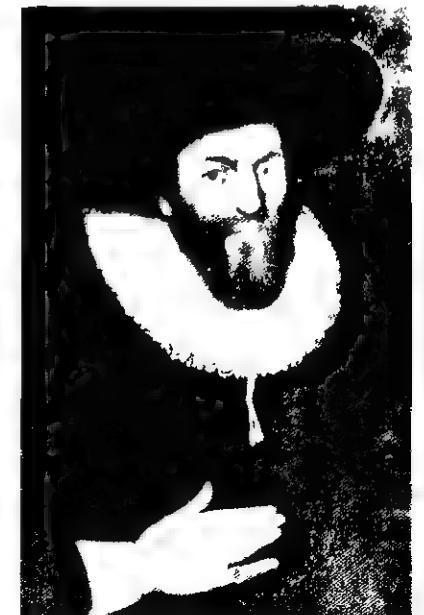


تصویر ۳۱.۷ (۵) جان لوی، بازیگر مشهور دوران سکسپیر



تصویر ۳۳.۷ (۵) ویلیام شکسپیر، بازیگر مشهور انگلیسی

تصویر ۳۲.۷ (۵) ادوارد الیس، بازیگر بزرگ انگلیسی در دوران الیزابت



تصویر ۳۴.۷ (۵) لیکهام، بازیگر مشهور انگلیسی در نقش امیلیا



به عنوان بزرگترین بازیگر عصر خود شناخته شد. اعضای دیگر این شرکت عبارت بودند از: ویلیام کمپ (حدود ۱۶۰۳)، که به خاطر ایفای نقش در کمدهای سبک و شیرینکاریهایش شهرت دارد؛ اوگوستین فیلیپس (۱۵۸۱-۱۶۰۵)؛ هنری کاندل (۱۵۸۱-۱۶۲۷)؛ جان همینگز (۱۵۵۶-۱۶۳۰)، که مدیر امور مالی نیز بود؛ ویلیام اسلای (۱۵۸۱-۱۶۰۸)؛ تامس پوپ (۱۵۸۱-۱۶۰۴)؛ رابرت آرمین (حدود ۱۵۶۸-۱۶۱۵)، که دلقکی برجسته بود؛ جان لوین (حدود ۱۵۶۷-حدود ۱۶۵۹)، که اجرای نقش فالستاف و هنری هشتم از او مشهور است؛ جوزف تیلور (۱۵۸۵-۱۶۵۲)، که پس از مرگ بوربیچ جای او را گرفت؛ و نیتان فیلد (۱۵۸۷-۱۶۲۰)، که از نظر قدرت بازیگری پس از بوربیچ قرار داشت.

علاوه بر این شرکتها بزرگ، گروههای کوچک معدودی نیز فعالیت تئاتری داشتند. در سدهی شانزدهم این گروهها تقریباً همه از پسران همسرا در کلیساهای سلطنتی و کلیساهای جامع تشکیل شده بودند. این پسران از تحصیلات خوبی برخوردار بودند و به عنوان تحصیل سخنوری و سلوک، همراه استادان خود در نمایشنامهها شرکت میکردند، و برای این کار حتی شهریه نیز میپرداختند. پس از جنجال و اعتراضهایی که در اوایل سدهی هفدهم در بارهی استثمار پسران کلیسا به وجود آمد، این شیوه از رواج افتاد، و این بار دانش آموزان مدارس هنری خود گروههایی را تشکیل دادند. گروه پسران بویژه در ۱۵۷۶ تا ۱۵۸۴ و دوباره از ۱۶۰۰ تا ۱۶۱۰ محبوبیت زیادی کسب کرده بود. مهمترین گروه تئاتری پسران بدون تردید گروه پسران

کلیسا (که پس از ۱۶۰۴ به نام «بازیگران ملکه» خوانده شد) بود که بین سالهای ۱۶۰۰ و ۱۶۰۸ فعالیت می کرد. معمولاً درام نویسان درجهی اول، باستانهای شکسپیر، برای این گروه نمایشنامه می نوشتند. این نمایشنامهها برای اجرا در مقابل تماشاگران تحصیلکرده و اشرافی تهیه می شدند، از اینرو از نمایشنامههای گروههای حرفه ای پرمایه تر بودند. شاید بتوان گفت افول شرکتها بچهها (پسران) هنگامی آغاز شد که گروههای حرفه ای و شرکتها بزرگ مالکیت نمایشنامهها و تاترهای آنان را به دست آوردند.

شناخت شیوهی بازیگری در عصر الیزابت، تنها از طریق حدس و گمان میسر است. برخی از محققان شیوهی بازیگری در عصر الیزابت را «قراردادی» و برخی «واقعگرا» شناخته اند. شواهد وجود شیوهی «قراردادی» عبارتند از: اجرای نقش زن توسط مردان؛ سبک غیر واقعگرایانهی نمایشنامههای موجود؛ وجود سس زمینههای قراردادی؛ و وجود مجموعهی نمایشی (ریزنوار) گسترده ای که امکان تأمین بازیگر برای همهی نقشها را مشکل می ساخته است. از طرف دیگر شواهد واقعگرا بودن نسبی شیوهی بازیگری در آن دوران عبارتند از منابعی همچون «اندرزهای شکسپیر به بازیگران» در نمایشنامهی هملت؛ اشارات معاصران در مورد شخصیت پردازی متقاعدکنندهی بازیگرانی همچون بوربیچ؛ تأکید کمدها در مورد اقتباس از شیوهی زندگی آن دوران؛ صداقتی که در نمایشنامهها برای ترسیم روانشناسانهی انسانها به کار رفته؛ و نزدیکی بازیگر و تماشاگران در طول اجرای نمایش. اگر بخواهیم بر طبق گزارشهای آن دوران قضاوت

کنیم، باید بگویم که بسیاری از بازیگران تماشاگران را با قدرت، و «صداقت» بازی خود جذب می‌کردند. البته این امر اطلاع کمی از جزئیات شیوه‌ی بازیگری به ما می‌دهد، زیرا مفهوم «صداقت دو بازیگری» از دورانی به دوران دیگر تفاوت فاحشی دارد، در نتیجه شاید نتوان بیش از این گفت که بازیگر خوب کسی بود که صداقت هنری را به مفهوم معاصر خود رعایت می‌کرد.

تاثیرهای عمومی

اولین تئاترهای دائمی در انگلستان در سال ۱۵۷۶



نصوری ۳۵۷، حیاط اقامتگاه، تانارد، لندن. هر طرح دوست زمانی ترسیم شده است که با بودن این اقامتگاه را در سده ی نوزدهم حراب کند. ظاهراً این اقامتگاه تا دوران الیزابت اول به همین شکل باقی بوده است هر چند این اقامتگاه برای نمایش تئاتر به کار می رفته. اما شکل ظاهری اقامتگاههای الزامی را نشان می دهد از کتاب لندن قدیم و لندن جدید اثر نوژسری.

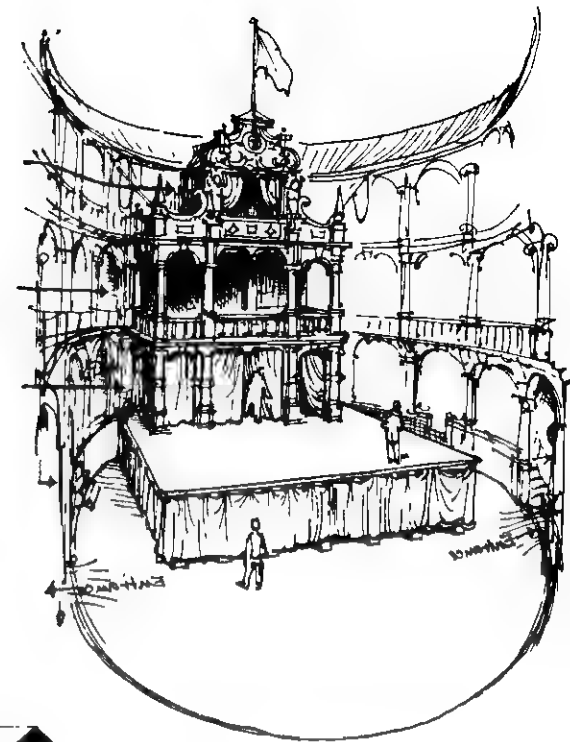
گشایش یافتند. یکی از این تئاترها بنای بی‌سقفی بود که برای تماشاگران عادی ساخته شده بود: دیگری تئاتر بلك فریرز^(۱۷۷) بود که از الگوی بلك دیر ساخته شده و ویژه تماشاگران اشرافی بود. رسم بر این است که تئاترهای نوع اول را تئاتر «عمومی»^(۱۷۸) و نوع دوم را تئاتر «خصوصی»^(۱۷۹) بنامند. این هر دو نوع، تا سال ۱۶۴۲ مرسوم و مورد استفاده بود، اما پس از ۱۶۱۰ شرکت‌های عمومی نیز می‌توانستند به مناسبت‌هایی به هر دو شکل نمایش بدهند.

در دهه‌ی ۱۵۷۰ دو سنت محکم در امر نمایش صحنه‌ای به وجود آمده بود: صحنه‌های خارجی و صحنه‌های داخلی. «مجموعه‌های نمایشی»ی مذهبی، نمایشهای خیابانی، مسابقات، نمایشهای اخلاقی، و برنامه‌های شرکتهای وابسته به نجیب‌زادگان در هنگام

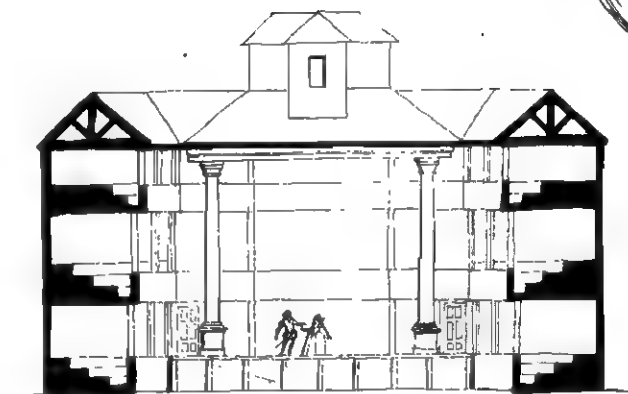
سفر در فضای خارجی نمایش داده می‌شد، و لال بازیها، بدل پوشیها، میان پرده‌ها (اینتر لودها)، و سرگرمیهای ویژه معمولاً در فضای داخلی برپا می‌گردید ؛ بازیگران سیار غالباً در تالارهای شهر، خانه‌های اربابی، یا اقامتگاهها نمایش می‌دادند. در نتیجه باید گفت گروههای تئاتر الیزابتی برای بنای تئاترهای دائمی خود الگوهای فراوانی داشته‌اند.

طرح تئاترهای بی‌سقف عمومی از دو منشأ

[illegible]



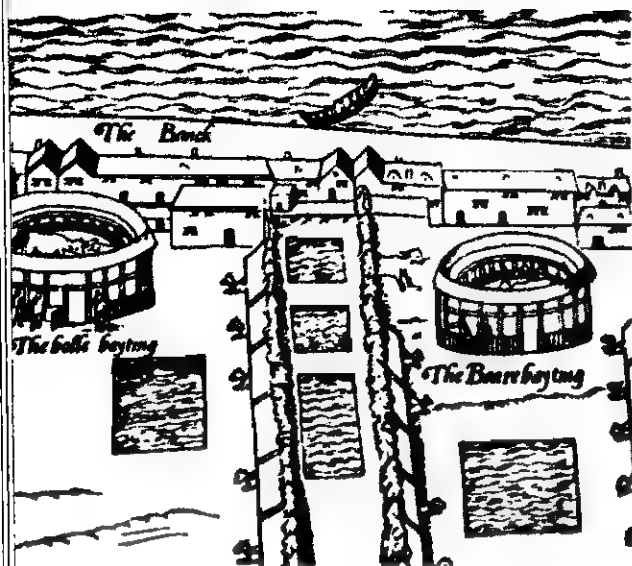
تصویر ۳۷.۷. (ه) بازسازی اولین تئاتری که توسط بوربیج ساخته شد و «تئاتر» نام گرفت.



تصویر ۳۸.۷. (ه) یک طرح فرضی از تماشاخانه‌های انگلیسی بین سالهای ۱۵۷۰ و ۱۶۰۰. از کتاب طراحی و ساختن صحنه، از مایکل وار.

اطراف حیاط جهت نشستن تماشاگران، قسمتی از حیاط برای تماشاگران ایستاده، و بقیه‌ی حیاط به عنوان صحنه به کار می‌رفت. لذا شاید شکل تئاترهای دائمی از تعدیل چنین صحنه‌هایی به وجود آمده باشد. اخیراً بعضی از محققان احتمال استفاده از این اقامتگاهها را مورد تردید قرار داده، و اظهار می‌دارند که گروههای حرفه‌ای معمولاً در فضای داخلی

نمایش اجرا می‌کردند. این عقیده از آنجا ناشی می‌شود که می‌گویند استفاده از حیاط و ایوان اقامتگاهها فعالیتهای روزمره‌ی آنها را فلج می‌کرد، از اینرو بازیگران ترجیح می‌دادند در فضای داخلی نمایش بدهند تا در هر شرایطی قادر به کار باشند. برای ما مسلم است اقامتگاههایی که در لندن مورد استفاده‌ی بازیگران قرار داشتند همه «کاروانسرا»



تصویر ۳۹.۷. قسمتی از شهر لندن از نقشه‌ی آگاس (این طرح بین سالهای ۱۵۶۹ و ۱۵۹۰ تهیه شده و در ۱۶۳۱ چاپ شده است). توجه کنید که مدانه‌های گاوبازی و خرس‌بازی بیشتر شبیه ساختمانهای حصاردار هستند تا بناهایی با ایوانهای سه طبقه.

بوده‌اند و اگر کاروانی یا اربابه‌ای در ساعات تعطیلی کاروانسرا سر می‌رسید، احتمالاً مزاحم اجرای نمایشها می‌شد. از طرف دیگر باید در نظر داشت که درآمد حاصله از یک نمایش برای صاحب اقامتگاه مسلماً بیش از درآمد او از طریق کرایه‌ی کاروانسرا بوده است، لذا صاحب اقامتگاه می‌توانست از مشتریان مسافر خود خارج از ساعات نمایش پذیرایی کند. به هر حال می‌توان گفت که بسیاری از نمایشهای اقامتگاهها در فضای داخلی اجرا می‌شدند، بویژه در فصل زمستان، و برخی از آنها در صورت مناسب بودن فصل در فضای خارجی به نمایش در می‌آمدند. از اینرو فرض الگو قرار گرفتن اقامتگاهها برای تئاترهای دائمی قابل تصور است.

مکان مسابقات گاوبازی، خرس بازی، یا کشتی نیز برای بنای تئاترهای بی‌سقف الگوی مناسبی محسوب می‌شود. به نظر بعضی از محققان هر مکانی، صرفاً با قرار دادن دکمه‌های متحرک، به عنوان صحنه، یک تئاتر محسوب می‌شد (و هنگامی که نمایشی اجرا نمی‌شد از این مکان برای منظوری دیگر استفاده می‌کردند). چنین نظری بسته به این است که قبل از

سال ۱۵۷۶ مکانهایی نظیر میدان گاوبازی یا میدانهای نظیر آن وجود داشته باشد، و اگر چنین باشد باز هنوز جای شک باقی می‌ماند. مثلاً در نقشه‌های لندن میدانهای مسابقات را بیشتر شبیه ساختمانهای حصاردار رسم کرده‌اند تا ساختمانهای ایوان‌دار. لذا نمی‌توان با قطعیت گفت که ساختمان تئاترهای دائمی اولیه در انگلستان از میدانهای مسابقات اقتباس شده بود.

منشأ دیگر بنای تئاترها، که بندرت به آن اشاره شده، تصاویری است که در مجموعه‌ی آثار ترنس وجود دارند. برخی از این تصاویر ایوانهای روبازی را نشان می‌دهند که به شکل غرفه در آمده‌اند، و بر روی یکی از این ایوانها (گالریها) کلمه‌ی «تئاتروم» نوشته شده است. از آنجا که گروههای تئاتری وابسته به اشراف و وابستگان تحصیلکرده‌ی آنها بودند، بعید نیست اگر این تصاویر را توسط آنان از کشورهای دیگر آورده، و الگوی سازندگان تئاترها قرار داده باشند. شاید این امر توضیح دهد که چرا بوربیج نام «تئاتر» را بر ساختمان خویش نهاد، در حالی که این اصطلاح در آن زمان معمول نبوده، بویژه قطعاً در مورد آمفی تئاترها یا

ساختمانهای مدوری، نظیر «تئاتر» بورلیج، به کار نمی‌رفت.

گفته می‌شود خود صحنه نیز از منابع متفرقی مانند واگنهای نمایشی، سکوه‌ای ثابت نمایشهای مذهبی، و صحنه‌های جعبه مانند بازیگرانِ سیار اقتباس شده بود. نمای موجود در انتهای صحنه‌ی تئاترهای عمومی ظاهراً با «پرده»ی تالار خانه‌های اربابی نقاط مشترک فراوانی دارد. این نما همچنین با صحنه‌ی انجمنهای ادبی در سرزمینهای پست اروپا (هلند و بلژیک) شباهتهایی دارد. باید گفت عوامل مؤثر ممکن بر تئاترهای عمومی انگلستان فراوانند، اما ارتباط مستقیمی را نمی‌توان با هیچیک از آنها اثبات کرد.

اولین تئاتر دائمی در انگلستان، در سال ۱۵۷۶، توسط جیمز بوربیک، و در مکانی به نام شوردریچ (۱۲۰۰)، در حومه‌ی شمالی لندن ساخته شد. معمولاً گفته می‌شود که این مکان برای فرار از مقررات شهر لندن انتخاب شده است، زیرا گاه اجرای نمایش در شهر ممنوع اعلام می‌شد. همچنین این محل احتمالاً از آترو خارج از شهر ساخته شد که زمین مناسبی در لندن قابل حصول نبود، و از طرفی شوردریچ در آن زمان تفرجگاه اهالی لندن محسوب می‌شد. علت هر چه باشد، تصمیم بوربیک برای ساختن يك تئاتر دائمی فکری انقلابی بوده است، زیرا این اقدام موجب تضمین آینده‌ی تئاتر شد.

موفقیت بوربج دیگران را نیز به پیروی ترغیب نمود. بدون احتساب بازسازی و تجدید بنای ساختمانها، تا پیش از ۱۶۴۲، حداقل ۹ تئاتر عمومی به این ترتیب ساخته شدند: تئاتر (۱۵۷۶ - ۱۵۹۷)،

کِرتَن (۲۰۷) (حدود ۱۵۷۷ - ۱۶۲۷)، نیوینگتن بوتز (۲۰۸) (حدود ۱۵۷۹ - ۱۶۰۹)، رُز (۲۰۹) (حدود ۱۵۹۹ - ۱۶۲۷)، گلوب (۲۰۶) (۱۵۹۹ - ۱۶۱۴، ۱۶۱۳، ۱۶۴۴)، فورچون (۲۰۷) (۱۶۰۰ - ۱۶۲۱، ۱۶۲۱ - ۱۶۶۱)، ردبول (۲۰۸) (۱۶۰۵ - ۱۶۶۳)، و هوپ (۲۰۹) (۱۶۱۳ - ۱۶۱۷). این تئاترها همه در خارج از محدوده‌ی شهر، یا در حومه‌ی شمالی، و یا در سواحل جنوبی‌ی رودخانه‌ی تایمز ساخته شدند. همه‌ی این تئاترها، بجز یکی، بین ۱۵۷۶ و ۱۶۰۵، یعنی قبل از تاریخ تأسیس شرکتهایی که صاحب تئاترهای «خصوصی» بودند بنا شده‌اند. پس از ۱۶۱۰ این تئاترها غالباً به عنوان تئاترهای تابستانی مورد استفاده قرار می‌گرفتند که نسبت به تئاترهای خصوصی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داشتند، زیرا تئاترهای خصوصی تئاترهای زمستانی بودند. مهمترین این تئاترهای عمومی عبارت بودند از: «تئاتر»، «گلوب» (که مورد استفاده‌ی گروه شکسپیر بود)، «رُز»، و «فورچون» (که زیر نظر ادوارد آلبن و فیلیپ هِنسلو اداره می‌شد).

طرح تئاترهای «گلوب» و «فورچون» نسبت به طرح «تئاتر» امتیازات بیشتری داشت. بعضی از محققان معتقدند که تا قبل از بنای تئاتر گلوب، تئاترها را معمولاً برای مصارف چند گانه با صحنه‌های قابل حمل می‌ساختند، زیرا تئاترداری چنان شغل پا در هوایی بود که ساختن محلی انحصاری برای تئاتر غیر قابل توجیه می‌بود. به نظر این محققان، گلوب با صحنه‌های ثابت و دائمی الگویی شد که در تئاترهای بعدی مورد تقلید قرار گرفت. برای ما ممکن نیست که این تفسیر ناگهانی راتوجیه کنیم، قدر مسلم آن است که

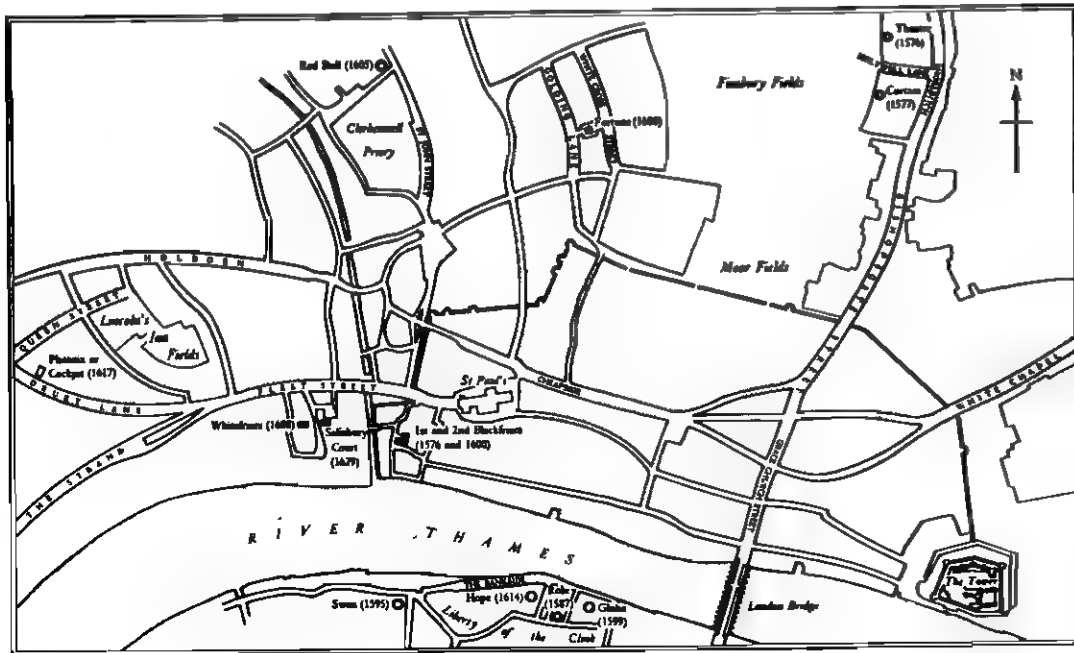
طرح تئاترهای عمومی از الگوی واحدی پیروی نکرده‌اند. اما پیدا کردن شکل کلی تماشاخانه‌های عمومی انگلیس، تا حد امکان، برای ما ضرورت دارد.

تئاترهای انگلیسی شکلهای متنوعی داشتند (مدور، هشت ضلعی، چهار ضلعی)، اما همه به يك منظور بنا شده بودند: محصور کردن يك محل نمایشی به طوری که بتوانند به تعداد زیادی تماشاگر بلیط بفروشند. غالب تئاترها دارای سه ایوان سقفدار بودند که بر گرد يك حیاط یا محوطه‌ی وسیعی حلقه می‌زدند.

قسمتی از ایوانها دارای غرفه‌های ویژه‌ای بودند که به عنوان شاه نشین خصوصی یا «اتاق لردان» از جایگاه جدا می‌شدند. بجز غرفه‌های خصوصی بقیه‌ی جایگاهها نیمکت داشتند.

اندازه‌ی کلی بناها متغیر بود، و تنها اندازه‌ی ابعاد تئاتر فورچون به دست ما رسیده است. ساختمان این تئاتر کلاً ۷۱۱ متر مربع و حیاط یا میدان آن حدود ۱۸ متر مربع بود. چون در همه‌ی تئاترها صحنه تا حیاط ادامه می‌یافت، لذا بین تماشاگران و صحنه حایلی وجود نداشت. در تئاتر فورچون صحنه حدود ۸

تصویر ۴۰۷. نقشی محل نماشاخانه‌های لندن. از کتاب *صحنه‌های شکسپیر* ۱۶۴۲، ۱۵۷۴ از آندرو گور ۱۶۴۲، ۱۵۷۴. انتشارات دانشگاه کمریج.



داشت که یکی ورودی و دیگری محل عبور اشیاء سنگین و پر حجم و قطعات دکور بود. این درها از مهمترین قسمتهای پس زمینه صحنه به شمار می‌رفتند، زیرا کاربردهای گوناگونی داشتند. تغییر مکان در نمایش معمولاً با خروج بازیگران از يك در و وارد شدن از در دیگر القا می‌شد. این درها معمولاً نماینده‌ی مکان معینی نبودند، اما گاه به عنوان خانه، دروازه، قصر، یا بناهای دیگر گرفته می‌شدند.

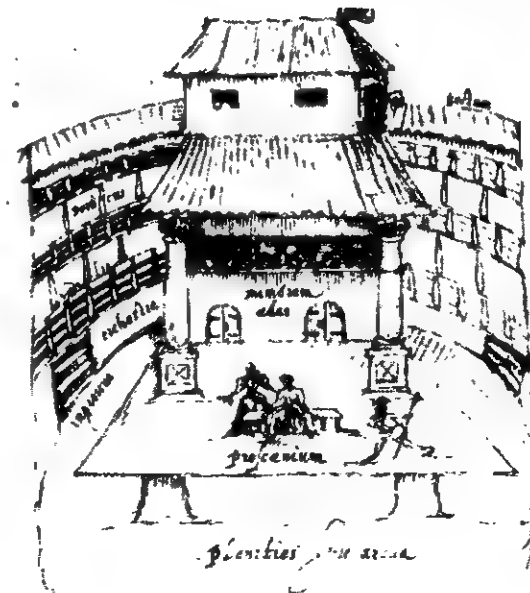
در کف صحنه فضایی نیز به نام فضای مخفی وجود داشت. غالب محققان عقیده دارند که «فضای مخفی» بین دو در انتهای صحنه قرار می‌گرفت. جی. ک. ادامز^(۱۱۱) این فضا را «اندرونی تحتانی» یا اتاق «مطالعه» می‌نامد، و آن را همچون يك پروسینیوم کوچک پرده‌دار می‌شناسد. وی معتقد است که این فضا برای اجرای صحنه‌های داخلی مورد استفاده قرار می‌گرفت، که وسایل سنگین را در آن قرار داده و با بلند کردن پرده این فضا را ظاهر می‌ساختند. ک. والتر هاجز^(۱۱۲) و دیگران نظر ادامز را رد کرده‌اند. هاجز معتقد است که عقب صحنه حالت «غرفه» داشت و تا جلو ادامه می‌یافت، و اصلاً به منظور نما به کار نمی‌رفت. به نظر وی صحنه‌ی داخلی مورد نظر ادامز عملی نبود، زیرا دید محدودی می‌داشت، در حالی که غرفه از سه طرف قابل رؤیت می‌بود. جورج رینولدز^(۱۱۳) عقیده دارد که فضای مخفی کمی مرتفعتر از سطح صحنه ساخته می‌شد و توسط چند پله به صحنه متصل می‌شد. دلیل اتخاذ این عقیده آن است که در متن برخی از نمایشنامه‌ها، شخصیت‌های نمایش گاه در مقابل تماشاگران می‌بایست از سطحی به سطح دیگر بروند؛ هر چند در تئاترها هیچ راه پله‌ای مشاهده

متر عمق و ۱۳ متر طول داشت، لذا در جلوی سکوی صحنه ۸ متر فضای باز باقی می‌ماند و در هر جانب سکو ۲ متر جا برای تماشاگران ایستاده در نظر گرفته شده بود. اندازه و شکل صحنه احتمالاً در تئاترهای دیگر تفاوت داشت، بویژه در تئاترهای هشت گوش و مدور. در این تئاترها سکو در دل حیاط فرو می‌رفت به طوری که صحنه از دو جانب دیده می‌شد. معدودی از محققان اظهار می‌دارند که ایوانها محیط داخلی تئاتر را کاملاً می‌پوشاندند تا بتوان صحنه را از چهار سو تماشا کرد. صحنه ۱/۲ تا ۱/۸ متر از سطح زمین ارتفاع داشت تا تماشاگران ایستاده هم بتوانند صحنه را ببینند، و در زیر صحنه فضایی برای احداث درهای مخفی و افکنهای مخصوص ایجاد شود.

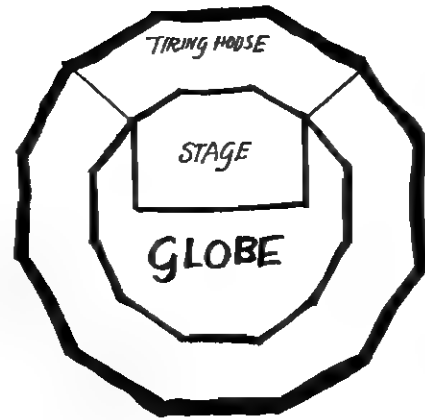
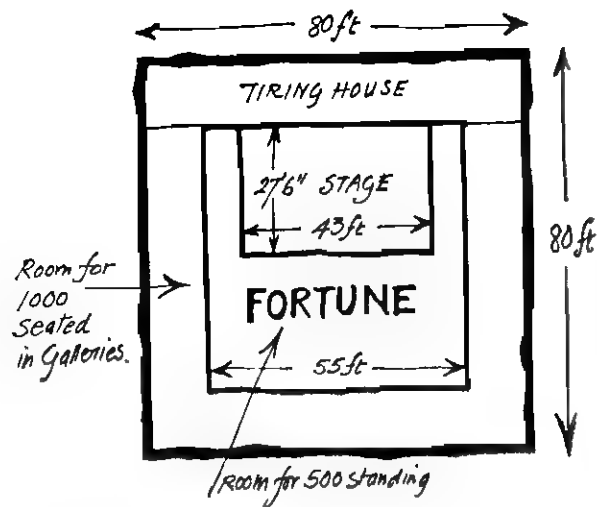
صحنه‌ی غالب تئاترها، و شاید همه‌ی آنها، به وسیله‌ی سقفی به نام «سایبان» یا «بهشت» پوشیده می‌شد که دو کاربرد داشت: حفظ صحنه از باد و باران، و مخفی کردن وسایل مکانیکی و افکنهای مخصوص. احتمالاً وسایلی همچون تخت پادشاه و دیگر وسایل از این اتاقک زیر سقف به صحنه فرستاده می‌شدند. افکنهایی نظیر صدای تندر، آژیر خطر، و غریو توپ نیز از این جایگاه ایجاد می‌گردید. در بعضی از تئاترها آسمان، خورشید، ماه، و علامات صور فلکی در سطح زیرین سقف صحنه یا «بهشت» نقاشی می‌شد. در غالب صحنه‌ها دو تیر عمودی یا ستون حایل سایبان صحنه بود که بر روی سکوی صحنه کار می‌گذاشتند، اما در تئاتر هوب «بهشت» با داربست‌هایی چوبی ساخته می‌شد و قابل تغییر و جابجایی بود.

انتهای صحنه را نماهایی با ارتفاع‌هایی چندگانه تشکیل می‌داد. در سطح صحنه دو در وسیع وجود

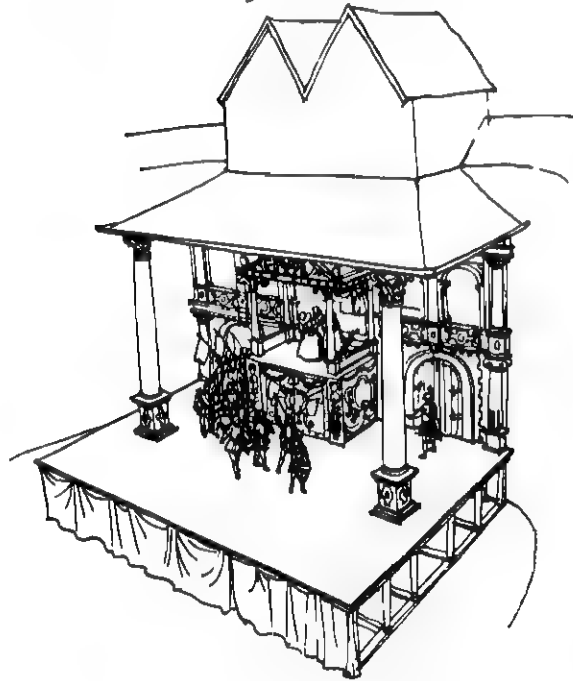
تصویر ۴۱۷ بازسازی جی. س. ادامز از تئاتر گلوب صحنه‌ی اندرونی در بایس و بالای صحنه و ایوان بازیگران در طبقه سوم قابل توجه‌اند. کتابخانه‌ی فولکر.



تصویر ۴۲۷. دخیل تئاتر سوان، ۱۵۹۶ طرح اصلی توسط یک ماهر هندی بنام یوهان دو ویت ترسیم گردیده که به دست ما نرسیده است؛ این نسخه توسط «سروان» بوسل طراحی شده است. این طرح سرچشمه بدین صورت داشته «تئاتر سوان»... بزرگترین و جبروت‌آورترین تئاترهاست... و گنجایش ۳۰۰۰ نفر را دارد. این تئاتر را ستون‌های چوبی که به شکل سنگ مرمر نقاشی شده‌اند نگه می‌دارند، که هر پشته‌ای را به حیرت وامی‌دارد. این تئاتر شبیه به تئاتر رومین دارد. در این طرح «فضای مخفی» وجود ندارد. چهره‌ی تماشاگران در بالای صحنه قابل توجه است. از ثبات رساله‌ای در باب تاریخ تئاتر اسر نیست (۱۸۹۳)



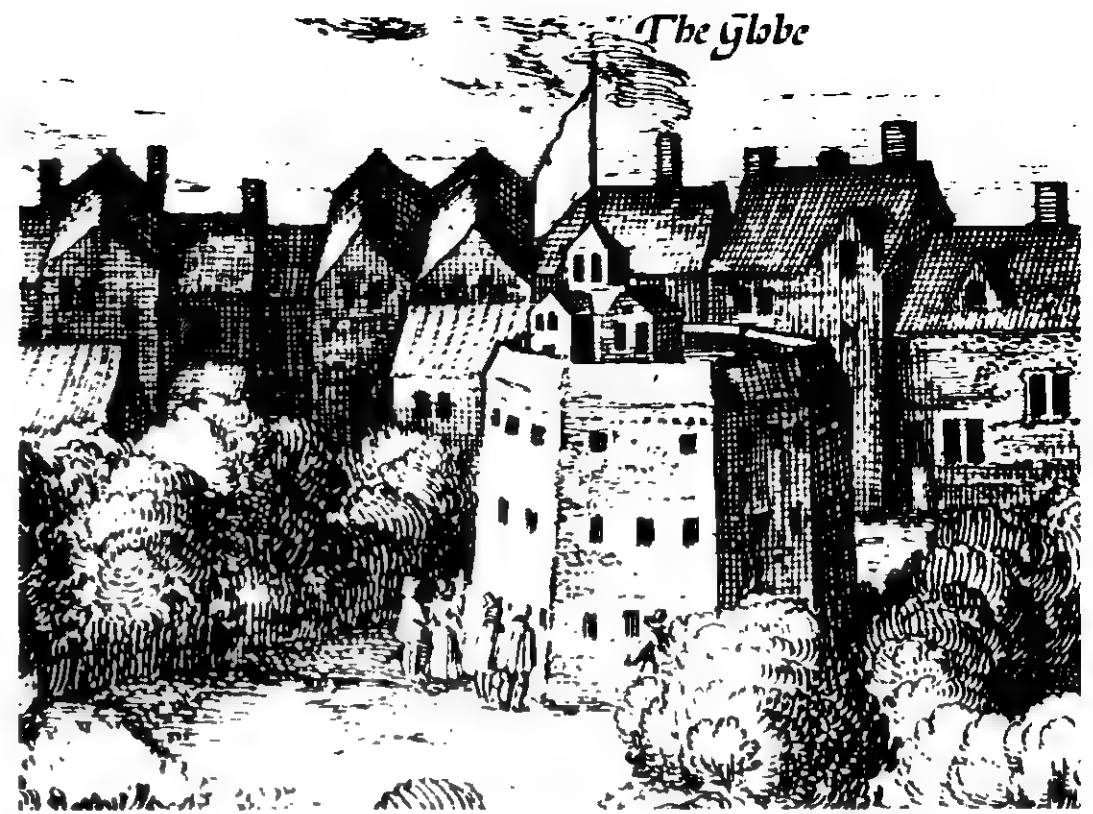
تصویر ۴۴.۷. (ب) بازسازی نقشه‌ی شاتر «سوان» براساس اطلاعات به دست آمده از سال ۱۶۰۰ و نقشه‌ی «گلوب» در ۱۵۹۹. از کتاب طراحی و ساختن صحنه از مایکل وار



تصویر ۴۵.۷. بازسازی س. و. هاجز از تئاترهای الیزابتی که يك عرّفه را در انتهای صحنه نشان می‌دهد. از مقاله‌ی بازسازی گلوب اثر هاجز

می‌داشت تا بتواند وسایلی همچون صندلیها و میزها را در خود جای دهد. رینولدز و برنارد پیکرمن (۱۱۸) اثبات کرده‌اند که اکثر وسایل صحنه یا در مقابل چشم تماشاگران به صحنه آورده می‌شدند و یا از پشت به داخل صحنه لغزانده می‌شدند. آنها عقیده دارند که فضای مخفی کاربرد بسیار کمی داشته است. بنابراین مورخان توافق دارند که يك فضای

جدل دیگری نیز بر سر استفاده از فضای مخفی وجود دارد. ادامز معتقد است هم می‌توان در این فضا صحنه‌های زیادی را بازی کرد و هم وسایل پر حجم مورد نیاز صحنه را در آن با پرده‌ای پنهان نمود. محققان دیگر معتقدند فضای مخفی به عنوان فضای معینی به کار می‌رفت و نمایش در فضای اصلی جریان می‌یافت. بر این اساس فضای مخفی باید آن قدر گنجایش



تصویر ۴۳.۷. (ا) نمای خارجی تئاتر گلوب، ۱۶۱۶.

وسطایی در صحنه قرار داده می‌شد. ریچارد هوسلی (۱۱۸) میل دارد همه‌ی نظریه‌های موجود را به این ترتیب آشتی دهد. به نظر وی طرح بازسازی تئاتر سوان که هیچ فضای جداگانه‌ای را در پشت درها قرار نداده صحیح است، زیرا خود فضای پشت درها می‌توانست همین کاربرد را داشته باشد. به نظر وی در دل بنای تئاترهای دائمی، و در پشت هر يك از دو در فضایی قرار دارد که همواره در دسترس بود، و هنگامی که فضای مخفی مورد نیاز نمی‌بود، امکان «حذف» آن وجود می‌داشت (بدین معنی که درها تبدیل به ورودی و خروجیهای قراردادی می‌شدند).

نشده که طبقه‌ی اصلی را به طبقه‌ی دیگری متصل کند. محققان همچنین وجود فضای مخفی دائمی را نمی‌پذیرند. ادامز آن را همچون بخشی از معماری تئاتر می‌شناسد، و هاجز آن را بخشی قابل انتقال در نظر می‌گیرد. نظر هاجز امروزه پذیرفته‌تر است، زیرا تنها تصویر موجود از يك تئاتر عمومی طرحی است که از تئاتر سوان از ۱۵۹۶ به جا مانده است، و يك جای خالی را در میان دو در واقع در نمای صحنه نشان می‌دهد. بعلاوه، رینولدز تأکید می‌کند که در بعضی از نمایشنامه‌ها يك فضای مخفی دیگر مورد نیاز بود، و برای تأمین آن عواملی همچون عمارت‌های قرون

مخفی در تئاترهای عمومی وجود داشته است، اما درباره‌ی محل، اندازه، و مورد استفاده‌ی آن توافق ندارند. شواهد ما برای اعلام نظر نهایی کافی نیست، اما عقاید رینولدز، پیکرن، و هوسلی از عقیده‌ی ادامز پذیرفتنی‌تر هستند.

اختلاف مشابهی نیز بر سر سطح دوم نمای صحنه وجود دارد. تقریباً همه‌ی محققان توافق دارند که چیزی شبیه به محل بازی در بالای دره‌ای ورودی صحنه وجود داشته است. این فضاها احتمالاً به عنوان پنجره، ایوان، برج و بارو، یا مکانهای مرتفع دیگر به کار می‌رفته‌اند، اما درباره‌ی کاربردهای دیگر این فضا توافقی وجود ندارد. ادامز یک پنجره‌ی شاه‌نشین برآمده را بالای هر یک از دره‌ای ورودی قرار می‌دهد که در میان این دو پنجره یک راهروی باریک قرار دارد (تراس یا «تاراس»)، که در زمینه‌ی آن آلاچیق یا شبه شاه نشینی («اندرونی فوقانی»^{۱۷۷}) قرار دارد. به نظر وی این راهرو با پرده پوشانده می‌شد و با اندرونی تحتانی در زیر آن مربوط بود. از طرف دیگر هاجز تأکید می‌کند که قسمت بالای دکه‌ی متحرک (که هنگام استفاده از فضای مخفی به کار می‌رفت) به عنوان مکان بازی مورد استفاده قرار می‌گرفت. این طرح موجود از تئاتر سوان یک ایوان باز در طبقه‌ی دوم را نیز نشان می‌دهد.

مورخان توافق دارند که گاهی در این طبقه‌ی دوم صحنه‌ای بازی می‌شد (مثلاً صحنه‌ی ایوان در رومنو و ژولیت) اما درباره‌ی نوع و تعداد صحنه‌ها توافقی وجود ندارد. یک نظریه‌ی اصلی درباره‌ی صحنه‌های الیزابتی طرح تو در توئی را پیشنهاد می‌کند که در آن صحنه‌ی اصلی، صحنه‌ی عقبی، و صحنه‌ی مرتفع به

ترتیب مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. نظریه‌های مخالفی نیز وجود دارند که بر طبق آنها همه‌ی نمایش در صحنه‌ی اصلی اجرا می‌شد و فضا‌های دیگر به ندرت به کار می‌رفتند. لسللی هوتسن عقیده دارد که در طبقه‌ی دوم معمولاً تماشاگران می‌نشستند. در هر صورت نقطه نظر هر محقق تنها وی را در بازسازی خودش از صحنه‌های تئاتر قانع می‌سازد، لذا آن را چندان وسیع و عمیق می‌گیرد تا امکاناتی را که مدعی‌ی آن است در تئاتر جای دهد.

نمای (فاساد) صحنه در بعضی از تئاترها دارای سطح سومی هم بود که البته شواهد موجود بر این نظر اندک‌اند. کسانی که این نظر را پذیرفته‌اند معمولاً آن را «غرفه‌ی نوازندگان» می‌نامند، چون این ایوانها در آغاز برای استقرار نوازندگان به کار می‌رفتند. اگر وجود این غرفه‌ها واقعیت داشته باشد، احتمالاً برای نمایاندن نقاط بسیار مرتفع بوده که مورد استفاده‌ی بازیگران نیز قرار می‌گرفتند.

مورخان به فضای پشت صحنه یا («لباسکشی») تئاترهای عمومی توجه کمی نشان داده‌اند. در بعضی از طرحهای بازسازی شده این مکان را گذرگاهی بزرگتر از یک راهروی ورودی رسم کرده‌اند، و هیچکدام محل مناسبی را برای انبار لباس، مبلمان، و وسایل صحنه در نظر نگرفته‌اند. تنها در بعضی از تئاترها یک ساختمان ضمیمه به اصل بنا می‌افزودند که احتمالاً به عنوان انبار و لباسکشی به کار می‌رفت. به هر حال اطلاعات ما درباره‌ی محل نگهداری اموال تئاتر بسیار کم است.

محققان امروزی تئاترهای عمومی را همچون بناهایی ساده با داربستهای برگرد آن مجسم می‌کنند،

در حالی که شاهدان آن عصر از این تئاترها به عنوان بناهایی مجلل یاد کرده‌اند. دوویت، که در ۱۵۹۶ تئاتر سوان را وصف کرده، می‌گوید ستونهایی که سقف صحنه را نگه می‌دارند همچون سنگ مرمر نقاشی شده‌اند. از طرفی می‌دانیم شرکتها پس از کسب اعتبار، تئاترهای مجلل و بزرگی ساختند. باید به خاطر داشت که گزارشهای بعدی از تئاتر الیزابتی توسط کسانی نوشته شده که طرفدار صحنه‌های ایتالیایی بودند، و عدم توجه به زرق و برق و تخیل‌پروری از نظر آنها ساده‌بینی و ساده‌گرایی بوده است.

چون شرکت‌های معدودی قادر به ساختن تئاتری برای خود بودند، لذا اکثرشان برای این کار پول قرض می‌گرفتند یا در تئاترهای اجاره‌ای نمایش می‌دادند. بوربیچ برای ساختن تئاتر خود از خواربارفروشی به نام جان برایان^{۱۷۸} پول قرض گرفت، که قبلاً تئاتری در اقامتگاه «ردلایون»^{۱۷۹} ساخته بود. تئاترهای دیگر متعلق به فرانسیس لانگلی^{۱۸۰}، سازنده‌ی تئاتر سوان، و آرون هولاند^{۱۸۱}، سرمایه‌گذار اصلی تئاتر «ردبول» بود. مهمترین و موفق‌ترین صاحب تئاتر فیلیپ هنسلو بود که تئاتر رُز، فورچون، و هوپ را ساخت. هنسلو نه تنها تئاتر می‌ساخت، بلکه به گروههایی که در آن نمایش می‌دادند قرض هم می‌داد و دفتر حساب وی از منابع اصلی تحقیقات ما درباره‌ی تئاتر الیزابتی به شمار می‌آید. در ۱۵۹۸ شکل مالکیت تئاتر تغییر کرد، و آن هنگامی بود که بوربیچ در تئاتر گلوب خود شکستیر و چهار تن دیگر را شریک کرد. موفقیت این طرح موجب شد که تئاترهای کِرتن، فورچون، ردبول، و چند تئاتر خصوصی دیگر نیز این سیاست را پیش گیرند.

صاحبان تئاتر یا «تماشاخانه داران» مسؤول

نگهداری ساختمان، پرداخت اجاره‌ی زمینهایی که تئاتر در آنها ساخته شده بود، و پرداخت دستمزد کسانی بودند که مسؤول دریافت بلیط ورودی بودند. سیاست خرید سهم شرکت از تئاتری به تئاتر دیگر تفاوت داشت، و مبنای تحقیقات ما رسیده‌ای است که از تئاتر گلوب به دست آمده است. دریافتی از تماشاگرانی که در قسمت حیاط می‌نشستند متعلق به بازیگران بود، و عواید بلیطهایی که برای جایگاههای ویژه و ایوانها (گالریها) فروخته می‌شدند به طور مساوی بین اعضای گروه و صاحب تئاتر تقسیم می‌گردید. صاحبان تئاتر درآمد‌های دیگری از جمله اجاره‌ی تئاتر به بازیگران غیر حرفه‌ای، مسابقات شمشیربازی، رقص، و نمایشهای سرگرمی دیگر، و فروش چیزهای گوناگون در محوطه‌ی جایگاه در حین نمایش به دست می‌آوردند. یکی از منابع درآمد غالب تئاترها کافه‌ای بود که در آن آبجو، اِیل، و شراب می‌فروختند. تماشاخانه‌داران، و گاه بازیگران نیز، از این درآمد اضافی سهم می‌بردند.

تئاترهای خصوصی

هر چند مورخان غالباً مشخصه‌ی تئاترهای قبل از تشکیل کشورهای مشترک المنافع^{۱۸۲} را تئاترهای عمومی می‌شناسند، اما چنین به نظر می‌رسد که نمایشها بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۶۴۲ عموماً در فضاهای داخلی اجرا می‌شدند. بسیاری از نمایشهای داخلی در دیرها، تالارهای شهر، اقامتگاهها، و با

دربارها اجرا می‌شدند، اما آنچه در اینجا مورد نظر ماست تئاترهای «خصوصی» هستند.

در این مورد که چرا تئاترهایی را که درهای آن به روی عموم باز بود خصوصی می‌نامیدند توضیحات زیادی داده شده است، که هیچک از این توضیحات کاملاً قانع‌کننده نیستند، اما وجه تمایز این تئاترها با تئاترهای عمومی، کاربرد این اصطلاح را روشن‌تر می‌سازد: تئاترهای خصوصی معمولاً سقف داشتند؛ گنجایش آنها نصف گنجایش تئاترهای عمومی بود؛ و ورودیه‌ی این تئاترها بسیار گرانتر از تئاترهای عمومی بود؛ این تئاترها موظف بودند برای همه‌ی تماشاگران جای نشستن فراهم آورند؛ و به جای روغن چراغ به وسیله‌ی شمع روشن می‌شدند. تفاوت‌های دیگر مربوط به گروه نمایش‌دهنده و محل نمایش است که اهمیت بیشتری دارد. غالب تئاترهای خصوصی در مناطق «آزاد»^(۱۳۳) لندن ساخته می‌شدند. این مناطق — که عمده تریشان بلك فریرز و وایت فریرز^(۱۳۴) بودند — در ابتدا جزء موقوفات دیرها بودند که بعدها در سال ۱۵۳۹ دربار آنها را تصاحب کرد؛ هر چند بعدها قسمت اعظم آنها به اشخاص دیگر واگذار شد. این مناطق تا ۱۶۰۸ هنوز جزء قلمرو شاه محسوب می‌شدند، لذا با آنکه در محدوده‌ی شهر لندن قرار داشتند، تحت نظارت شهرداری نبودند. علاوه بر آن، اولین تئاترهای خصوصی که در منطقه‌ی آزاد ساخته شدند از ممنوعیت نمایش معاف گردیدند. شاید مهمترین مشخصه‌ی تئاترهای خصوصی آن باشد که تا ۱۶۰۸ در اختیار گروه‌های پسران (بچه‌ها) قرار داشتند، که بازیگرانی غیر حرفه‌ای، و از تهمتهای بازیگران حرفه‌ای بری بودند. بهترین درام‌نویسان عصر، یعنی لی‌لی، جانسن،

چاپمن، و مارستن ترجیح می‌دادند برای شرکت‌های پسران نمایشنامه بنویسند. از اینرو تئاترهای خصوصی آراسته‌تر، مجلل‌تر، و گرانتر از تئاترهای مشابه خود در فضاهای خارجی بودند.

اولین تئاتر خصوصی، که اولین تئاتر بلك فریرز هم محسوب می‌شود، در سال ۱۵۷۶ گشوده شد، یعنی همان سالی که تماشاخانه‌ی «تئاتر» هم بنا گردید. در آن زمان شرکت‌های پسران هنوز از نظر جلب تماشاگران اشرافی بر شرکت‌های حرفه‌ای ترجیح داشتند، شاید به این دلیل که تئاتر حرفه‌ای هنوز درام‌نویسان ممتاز را جذب نکرده بود. پیش از ۱۵۷۶ گروه‌های پسران معمولاً سالی یک یا دو نمایش می‌دادند، و شاید برای جلب تماشاگران بیشتر از میان لندنیهای تحصیلکرده بود که این تئاتر بنا شد.

چون بلك فریرز یکی از مناطق اعیان نشین بود، لذا منطقی بود که ریچارد فارانت^(۱۳۵) سرپرست همسرایان کلیسای سلطنتی در ویندسور، آنجا را برای ساختن تئاتر انتخاب کند. وی برای گرفتن امکانات لازم جهت اجاره‌ی وسایل صحنه چنین عنوان می‌کرد که این وسایل ضرورت دارد زیرا پسران را برای بازی در مقابل ملکه تعلیم می‌دهد، در غیر این صورت امکانات کمتری به او می‌دادند. در گزارش‌های موجود هیچ اشاره‌ای در مورد اجرای نمایش در مقابل تماشاگران عادی وجود ندارد. پنهانکاریهای فارانت موجب شد که شکایت‌هایی از او به عمل آید و در سال ۱۵۸۴ جلوی نمایش‌های پسران گرفته شد، اما تا پیش از تعطیل نمایش‌های خصوصی تعدادی از گروه‌های مختلف تئاتر پسران مدارس همسرای، با مدیرتهای مختلفی، در بلك فریرز نمایش داده بودند. فارانت در

۱۵۸۰ درگذشت. گروه پسران بعدها در مکان‌های دیگری نمایش داد، تا اینکه در ۱۵۹۶ تئاتر «خصوصی» بکلی از رواج افتاد.

مهمترین تئاتر خصوصی، دومین تئاتر بلك فریرز بود که جیمز بوربیج در ۱۵۹۶ ساخت، زیرا مدت اجاره نامه‌ی تماشاخانه‌ی «تئاتر» در ۱۵۹۷ به سر می‌رسید. هنگامی که بوربیج ساختمان‌های نویافته‌اش در بلك فریرز را به تماشاخانه بدل کرد، ساکنان محل بر علیه اجرای نمایش‌های حرفه‌ای شکایتی تقدیم دادگاه کردند. با مرگ بوربیج در ۱۵۹۷، چون اجاره‌ی بلك فریرز را به پسرش ریچارد واگذار کرده بود، پسرش بعدها تئاتر گلوب را در آنجا بنا کرد. پسر بوربیج در سال ۱۶۰۰ بلك فریرز را به مدت ۲۱ سال به هنری ایوانز^(۱۳۶) اجاره داد، و او با اجازه‌ی سرپرست کلیسای سلطنتی تئاتری را با گروه پسران به راه انداخت. در ۱۶۰۴، پس از کسب اجازه از جیمز اول نام «گروه بازیگران ملکه»^(۱۳۷) را برای این گروه برگزید. بین ۱۶۰۰ و ۱۶۰۸ گروه بلك فریرز از محبوبترین و موفق‌ترین گروه‌های نمایشی در لندن محسوب می‌شد که به طور جدی با گروه‌های حرفه‌ای رقابت می‌کرد. تمایل ساکنان بلك فریرز برای پذیرش شرکت پسران، پس از طرد گروه‌های حرفه‌ای، نشانه‌ی اختلاف شدیدی است که در مورد دو نوع تئاتر در آن دوران وجود داشته است.

با آنکه «گروه بازیگران ملکه» گروه محبوبی بود، گاه با دربار دچار اختلاف می‌شد. این اختلافات عموماً به خاطر اجرای نمایش‌هایی بود که از نظر دربار اهانت سیاسی محسوب می‌شدند. در ۱۶۰۸ جیمز اول آن قدر از دست این گروه به خشم آمد که دستور

انحلال آن را صادر کرد، در نتیجه بار دیگر ریچارد بوربیج توانست بلك فریرز را تصاحب کند. با فروکش کردن خشم شاه، «گروه بازیگران ملکه» بار دیگر توانست در آنجا نمایش بدهد. این گروه سپس در ۱۶۰۶ به تئاتر دیگری به نام وایت فریرز که برای گروه دیگری ساخته شده بود رفت. تا سال ۱۶۱۴ «گروه بازیگران ملکه» در آنجا برنامه اجرا می‌کرد، و سپس بار دیگر به بلك فریرز برگشته و بدون اجازه در تالار پورتر^(۱۳۸) نمایش اجرا کرد، که احتمالاً دلیل انحلال گروه در سال ۱۶۱۷ همین امر بوده است. در سالهای ۱۶۳۷ - ۱۶۴۲، دیگر گروه غیر حرفه‌ای پسران دیده نشده، و در این هنگام کریستوفر و ویلیام بیستن^(۱۳۹) يك آموزشگاه تئاتر برای داوطلبان جوان (به نام پسران بیستن) تأسیس کردند.

تا سال ۱۶۱۰ تئاترهای خصوصی عمدتاً به وسیله‌ی پسران اداره می‌شدند. پس از این تاریخ از محبوبیت این گروه‌ها کاسته شد، و تئاترهای خصوصی نیز به دست گروه‌های حرفه‌ای افتاد. اولین تغییر مهم در ۱۶۰۸ اتفاق افتاد، و این هنگامی بود که بوربیج دوباره اجاره‌ی بلك فریرز را به دست آورد. جیمز اول به گروه «بازیگران شاه» دستور داد به آنجا بروند، اما به علت بروز طاعون این گروه تا ۱۶۱۰ به آنجا نقل مکان نکرد. کریستوفر بیستن سپس يك میدان جنگ خروسها (کاک پیت)^(۱۴۰) را در ۱۶۱۶ تبدیل به يك تئاتر خصوصی کرد. این تئاتر نیز آتش گرفت، و پس از دوباره سازی تئاتر فونیکس نام گرفت. این تئاتر به ترتیب مورد استفاده‌ی گروه‌های بازیگران ملکه، بازیگران پرنس، بازیگران خانم الیزابت، بازیگران ملکه هنریه‌تا، و پسران بیستن قرار گرفت و تا آغاز

جنبش اصلاح دینی همچنان فعال بود. تئاتر «سالیسبوری کورت» در سال ۱۶۲۹ ساخته شد که مورد استفاده‌ی گروه‌های «بازیگران شاه» بازیگران چارلز، و بازیگران ملکه قرار گرفت. علاوه بر آن در سال ۱۶۲۹ چارلز اول تماشاخانه‌ی سلطنتی را توسط اینگو جونز (۳۱) به صورت یک تئاتر دائمی در آورد. تا گروه «بازیگران شاه» برای دربار در آنجا نمایش بدهند (نقشه‌های این تئاتر هنوز موجود است). روی هم رفته بین سالهای ۱۵۷۶ و ۱۶۴۲ هفت تئاتر خصوصی در لندن ساخته شد.

تئاترهای خصوصی به تدریج پس از مدتی جایگاه اصلی گروه‌های حرفه‌ای گردیدند. گروه

«بازیگران شاه» از اواسط اکتبر تا اواسط مه در بلك فریز، و پنج ماه بقیه را در گلوب نمایش می‌داد. از آنجا که درآمد حاصله از نمایش در بلك فریز دو برابر و نیم درآمد گلوب بود، طبیعی است که گروه ترجیح می‌داد غالباً در فضاهای داخلی نمایش بگذارد. با رونق گرفتن تئاترهای خصوصی اعتبار تئاترهای عمومی کاهش یافت، هر چند که نمایشهای تابستانی همواره در تئاترهای عمومی برپا می‌شدند.

تئاتر بلك فریز دوم از نظر اعتبار و وسعت امکانات مهمترین تئاتر خصوصی به شمار می‌رفت، و مورد تقاضای گروه‌های بسیار بود. ایروین اسمیت در کتاب تئاتر بلك فریز شکسپیر، که از کاملترین منابع ما

در مورد تئاترهای خصوصی است، ابعاد این تئاتر را چنین می‌نویسد: اتاقی به طول ۳۰ متر و به عرض ۱۴ متر، که ۱۰ متر آن ویژه‌ی لباس‌کنی و استراحت بازیگران است، و فضایی به ابعاد ۲۰ متر در ۱۵ متر اختصاص به جایگاه تماشاگران و صحنه دارد. مورخان دیگر ابعاد اخیر را برای کل فضای تئاتر ذکر کرده‌اند.

ما می‌دانیم که این تئاتر ایوانهایی داشته (تعدادشان از یک تا سه ذکر شده) و هر ایوان دارای اتاقک‌هایی اختصاصی (غرفه - گالری) با قفل بوده است. این اتاقک‌ها جایگاه اختصاصی اشراف و برجستگان محسوب می‌شد و جایگاه تماشاگران دیگر در گود (حیاط) تئاتر ساخته شده بود. صحنه تا محاذات چشم تماشاگران نشسته در سالن اصلی بالا آمده بود، که اسمیت این ارتفاع را یک متر ذکر می‌کند (هوسلی این ارتفاع را ۱/۵ متر ذکر کرده است). اسمیت این تئاتر را بر اساس تحقیقات ادامه‌ی از تئاتر گلوب ترسیم کرده است، که برخی محققان آن را نپذیرفته‌اند. با وجود این، غالب محققان معتقدند که پس‌زمینه‌ی صحنه در تئاترهای خصوصی از هر نظر شبیه به تماشاخانه‌های عمومی بوده است.

ابعاد صحنه‌ی اصلی در تئاتر بلك فریز از ۶ متر عمق و ۹ متر عرض، تا ۷/۵ متر عمق و ۱۴ متر عرض برآورد شده که از تئاتر فورچون (۱۳ × ۸/۵ متر) کوچکتر بوده است. صحنه‌ی این تئاتر باز بوده و طاق پروسینیوم و پرده‌ی جلو نداشته است.

هر چند محققان به دومین بلك فریز توجه بیشتری دارند، زیرا وابسته به گروه شکسپیر بوده، اما امروزه تئاتر كاك پیت در دربار اهمیت بیشتری یافته است. اخیراً معلوم شده که مجموعه‌ی نقشه‌های به

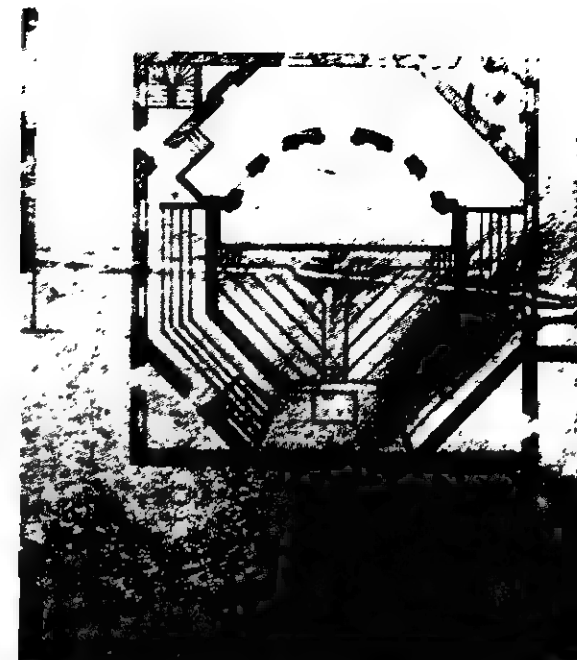
دست آمده (که مدتها پیش کشف شده، اما بتازگی مورد توجه قرار گرفته‌اند) توسط اینگو جونز طراحی شده‌اند. وی این نقشه‌ها را هنگام تبدیل میدان جنگ خروسها به تئاتر، در سال ۱۶۲۸ ترسیم کرده است.

كاك پیت با وسعتی حدود ۲۰ متر مربع در داخل يك میدان مسابقه‌ی هشت ضلعی قرار داشت، که سه ضلع این هشت ضلعی تبدیل به صحنه شده بود. جایگاه شاه درست در مقابل نمای صحنه، و جایگاه دیگران در فضای اصلی محوطه قرار داشت که از دو ایوان تشکیل شده بود. شکل صحنه نیم‌دایره و حدود ۱۱ متر عرض و ۵ متر عمق داشت. پس‌زمینه‌ی صحنه يك نمای دو طبقه به شیوه‌ی تئاتر و الیمپیکو ساخته‌ی پالادیو بود، زیرا جونز از شیفتگان پالادیو بود. پنج ورودی در صحنه بود که وسیع‌ترین آنها در انتها و مرکز صحنه قرار داشت و دارای سردر قوسی، و عرض بیش از يك متر بود. هیچ‌یک از درها خاصیت «صحنه‌ی داخلی» را نداشتند، اما همه‌ی ورودیها را می‌شد به عنوان «فضای مخفی» به کار گرفت. طبقه‌ی دوم صحنه تنها يك ورودی داشت (مستقیماً در بالای در مرکزی) که به عنوان فضای بازی قابل استفاده بود.

چون نمایشهایی که در تئاتر كاك پیت در دربار اجرا می‌شدند، از تئاترهای عمومی و خصوصی می‌آمدند، لذا جزئیات صحنه‌ی آنها نیز به گونه‌ی تئاترهای عمومی ساخته شده بود، از اینرو غالب محققان معتقدند که نقشه‌های جونز قابل اعتمادترین مدارکی است که می‌توان تئاترهای رایج بین سالهای ۱۵۷۶ و ۱۶۴۲ را بر اساس آنها بازسازی کرد. اگر این استدلال قانع‌کننده باشد، باید درباره‌ی مباحثی که تئاترهای الیزابتی را با فضایی پیچیده برای بازی و



تصویر ۴۶۷. (ه) بازسازی تئاتر بلك فریز دوم در صحنه‌ی اندرونی پرده‌دار در هر دو طبقه. و تماشاگران نشسته در دو جانب سکوی صحنه قابل توجه‌اند. طراحی توسط جی. ه. فاوار.



تصویر ۴۷۷. نمایی عمودی تاتر سده بیست و دوم در
در سده بیست و دوم در مقابل صحنه قرار دارد. تلوخ از
سنگ خیمه کالچ و سیر کسور.

صحنه داخلی در طبقه دوم فرض می‌کنند، تردید کرد.

صحنه پردازی، وسایل صحنه، و افکتهای مخصوص

اگر چه مورخان پذیرفته‌اند که در تئاتر الیزابتی نمای صحنه پس‌زمینه همه نمایشها بود، اما نحوه‌ی صحنه پردازی در این دوره برای ما روشن نیست. منبع اصلی اطلاعات ما در این مورد نمایشنامه‌ها، گزارشهای سرپرست نمایشها، و یادداشتهای هنسلو، یکی از صاحبان تئاتر، می‌باشد.

تعدادی از محققان نمایشنامه‌ها را از نظر نیازهای صحنه پردازی تجزیه و تحلیل کرده‌اند، اما نتیجه‌ی تحقیقات آنها متفاوت است، از آنرو که مبنای

فرضیاتشان متفاوت بوده است. به نظر بعضی از آنان بازیگران تنها متکی به «دکورهای زیبانی» بوده‌اند (یعنی هنگامی که از نظر دراماتیک دکوری مورد نظر بوده، آن را به زبان می‌آوردند، زیرا این ناظر در صحنه وجود نداشته‌اند). گروه دیگر معتقد است تماشاگر انتظار دارد آنچه را که دیالوگ بیان می‌کند به صورت قطعات دکوری ببیند. احتمالاً هیچکدام از این نظرها صحیح نیست. مطالعات رینولدز درباره‌ی تئاتر «ردبول» به این نتیجه می‌رسد که گروهها و شرکتها از یک قانون ثابت پیروی نمی‌کردند، بلکه خود را با امکانات موجود تطبیق می‌دادند. اما غالب محققان برآنند که اگر هم دکوری به کار می‌رفته، باید دنباله‌ی دستاوردهای قرون وسطی و عمارتهای آنان بوده باشد، و نه صحنه‌های پرسپکتیو ایتالیایی.

تحقیقات اخیر که توسط ت. ج. کینگ^(۳۳) از همه‌ی نمایشنامه‌های سالهای ۱۵۹۹ تا ۱۶۴۲ صورت گرفته نشان می‌دهد که چنین عواملی در صحنه به کار

تصویر ۴۸۷. نما و نمایی صحنه‌ی کالچ سده در در،
۱۶۲۹-۱۶۳۰ این طرح در یک نمای قدیمی ساحه
سده و شکل آن را تغییر داده‌اند. تا بازیگران هنگام
خایس در قصر در آنجا بازی کنند. کالچ و رستور.
اکسپورد



می‌رفتند: نیمکت، میز، صندلی، و چهارپایه؛ تختخواب؛ فرش و کوسن؛ آویزها، پرده‌ها و دیوارهای کاذب؛ کرسیهای ایالتی و تختهای سلطنتی؛ چادرها و سایبانها؛ منبر و محراب؛ پایه‌ها، داربستهای چوبی، تیرهای صلابه و دار؛ تخت روان، تابوت، اجساد مرده، و کجاوه؛ حصار و نرده؛ ارابه و اسبهای جهنده؛ سواحل دریا و غارها؛ غلزار، درخت، شاخ و برگ و تنه‌ی درخت و گل. در فهرستی که در ۱۵۹۸ از یادداشتهای هنسلو به دست آمده نیز اقلام مشابهی وجود دارد: سه درخت، سه صخره (که دو تای آنها متعلق به سواحل بانلاقی هستند)، دو مقبره، دو برج کلیسا با زنگ، دروازه‌ی جهنم، یک جفت پله، ارابه‌ی فایتون^(۳۴)، یک قفس، یک پارچه‌ی نقاشی شده از نمای شهر رم، یک اصطبل، یک سایبان چوبی، یک تختخواب، و وسایل متفرقه‌ی دیگر. این فهرست را با مراجعه به یادداشتهای دیگر هنسلو می‌توان همچنان تعمیم داد.

گزارش سرپرست نمایشها در اواخر سده‌ی شانزدهم همچنین فهرست اشیائی را که در نمایشهای درباری به کار می‌رفت ذکر می‌کند. هنگامی که گروههای حرفه‌ای در مقابل ملکه نمایش می‌دادند، دفتر نمایشها انباری در اختیار آنها می‌گذاشت تا وسایل مورد نیاز خود را بردارند. در این گزارش اشیاء زیر نقل شده است: صخره‌ها، کوهها، برج و باروها، درختان، خانه‌ها (که همه یادآور عمارتهای قرون وسطایی هستند)، تعدادی آویز، پارچه و پرده. اکثر این اشیاء برای تزئین خود تالار به کار می‌رفتند. اجرای نمایش در قصر مجلل‌تر از تئاترهای عمومی بود، اما تفاوت آنها برای ما روشن نیست.

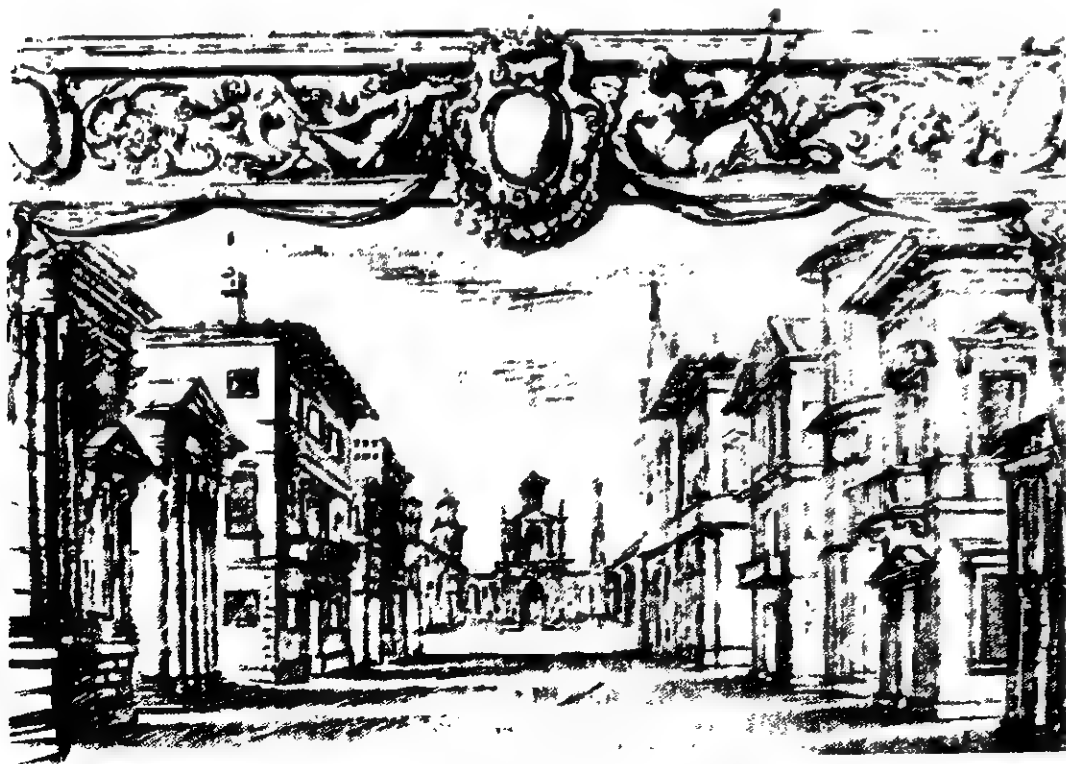
بر اساس منابع موجود می‌توان گفت که دکورهای صحنه‌های تئاتر الیزابتی دنباله‌ی سنتهای قرون وسطایی بوده‌اند. سکوی صحنه اساساً همان صحن (یا پلاته) بود، و هویت آن با قرار دادن وسایل



تصویر ۴۹.۷. يك طرح اندایی منتسب به صحنه‌ای از نمایش تیتوس آندروونیکوس اثر سکسیر در ۱۵۹۵، برخی از محققان آن را يك طرح حملی متعلق به سده‌ی نوزدهم می‌دانند.

گردیدند و افکتهای مخصوص، موسیقی، رقص، و لباسهای پر زرق و برق رواج بیشتری یافتند. به هر حال تلاشی برای تقلید از صحنه‌های دارای پرسپکتیو در بالماسکه‌ها مشاهده نشده است. تأثیر دیگری که نمایشهای درباری بر تئاتر داشتند استفاده از پرواز (مثلاً توفان) می‌توان به دست آورد.

تصویر ۵۰.۷. (۱) يك صحنه‌ی تزاريك از اینگو جونز. سندی مینی بر اجرای این طرح به دست نیامده. م. بیداست که برای تئاترهای خصوصی طراحی شده است.



برای افزایش وسایل صحنه مشاهده نمی‌شود؛ ظاهراً وسایل مورد نیاز به تدریج و تصادفی به انبار افزوده می‌شدند، از اینرو گزارش هسلو دکری از پرداخت دستمزد به نقاش و نجار نکرده است. وسایل تئاتر را يك «انباردار صحنه» محافظت می‌کرد. وی همچنین مسؤول صحنه، وسایل و صدای صحنه بوده است. صحنه‌های پرتجمل بعد از ۱۶۰۳ که نفوذ دربار افزایش یافت متداول شدند. در آن هنگام بازیگران بشدت تحت تأثیر سنتهای بالماسکه در دربارهای ایتالیایی قرار گرفتند، زیرا بازیگران حرفه‌ای بین سالهای ۱۶۰۳ و ۱۶۴۲ سالانه حدود ۱۷ تا ۲۵ بار در قصر نمایش می‌دادند. گاه از بازیگری دعوت می‌شد تا قطعه‌ای را در دربار برای حضار بخواند یا درباریان را در راه‌اندازی بالماسکه یاری دهد. شرکت‌های پسران حدود سال ۱۶۰۵ عناصری صورتك مانند به کار گرفتند، و هنگامی که بعدها شرکت‌های حرفه‌ای تئاترهای خصوصی را تصاحب کردند این شیوه را ادامه دادند. در نتیجه وسایل صحنه مفصل‌تر و مجلل‌تر

مختلف تغییر می‌یافت. این صحنه‌ها غالباً مکانهای خنثی بودند که توسط دیالوگ یا وسایل کوچکی مثل درخت، علفزار، چادر، معبد، مقبره، میله‌های زندان، تختها و سریرها هویت می‌یافتند. برخی وسایل صحنه آن‌قدر بزرگ و سنگین بودند که حتی هنگام تغییر دکور نیز در آنجا می‌ماندند، اما تا زمانی که به کار برده نمی‌شدند، نادیده گرفته می‌شدند. وسایل دیگری بودند که با برداشتن پرده‌ای ظاهر می‌گشتند، یا از فضای مخفی به داخل صحنه لغزانده می‌شدند. وسایل سبك در مواقع لزوم توسط مستخدمان به داخل و خارج صحنه برده می‌شدند. رینولدز اظهار می‌دارد که تعداد قطعات دکور هر نمایشی به امکانات شرکت و تعداد وقایع نمایش بستگی داشت، زیرا گروه‌های نمایشی کار خود را بیشتر با امکانات وفق می‌دادند تا اصول. ظاهراً نه تماشاگران و نه بازیگران شکوه‌ای از ناسازگاری دکور با نمایش نداشته‌اند.

گروه‌ها اشیانی را تهیه و انبار می‌کردند که بتوانند در نمایشهای گوناگون به کار برند، و کوششی

«باستانی» یا لباسهای از رسم افتاده که قدیمی بودن شخصیت را نشان می‌داد و نماینده‌ی دوره‌ی دیگری نبود؛ (۲) «عتیقه»، شامل افزودن تزییناتی بر لباسهای آن زمان که برای شخصیت‌های قدیمی به کار می‌رفت؛ (۳) لباسهای مجلل برای ارواح، جادوگران، پریان، خدایان، و شخصیت‌های استعاری؛ (۴) لباسهای سنتی، یادآور شخصیت‌های معینی همچون رابین‌هود، هنری پنجم، تامبرلین، فالستاف، و ریچارد سوم؛ و (۵) لباسهای ملی یا نژادی، برای شخصیت‌های ترک، هندی، یهودی، و اسپانیایی. هر چند برخی از این لباسها سنتی شده‌ی لباسهای قدیمی بودند اما از نظر تاریخی

رفتار بازیگران مؤثر بود، بلکه در صحنه‌های شلوغی همچون راهپیماییها، جنگها، مراسم، و بالماسکه‌ها نیز برای تمایز شخصیتها از یکدیگر حائز اهمیت بود. قراردادهایی که بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۶۴۲ بر لباس نمایش حاکم بود با قراردادهای قرون وسطایی کمی تفاوت داشت. همه‌ی شخصیتها، بدون توجه به واقعگرایسی تاریخی، لباس دوره‌ی الیزابتی می‌پوشیدند، از اینرو غالب طرح لباسها همان بود که مردم در زندگی واقعی می‌پوشیدند. لباسهای غیر معاصر نیز به ندرت به کار می‌رفت که آنها را می‌توان به پنج دسته تقسیم کرد: (۱)

صویر ۵۳۷. طرح لباس دوره راجا راجا در نمایشنامه‌ی «مهر عشق» ۱۶۳۵. مجموعه‌ی «روز» «ایر» «جستار» «روز»

صویر ۵۳۷. (۱) سوبه‌ی لباس راجا راجا در نمایشنامه‌ی «مهر عشق» ۱۶۳۵. مجموعه‌ی «روز» «ایر» «جستار» «روز»



صویر ۵۱۷. (۱) سوبه‌ی لباسهای دوران الیزابت. طرحها از ایلیگو جونز

رقص نیز همین وضع را داشت. در سالهای اولیه‌ی شکوفایی تئاتر، تنها در نمایشهای مردم‌پسند رقص اجرا می‌شد، اما پس از افزایش تماشاگران اشرافی رقصهای باشکوه نیز در تئاترها گنجانیده شد.

لباس

از آنجا که صحنه‌پردازی و وسایل صحنه اهمیت خاصی نداشت و همواره خود بازیگر مد نظر بود، لذا احتمالاً لباس در تئاترهای الیزابتی از نظر بصری نقش مهمی را ایفا می‌کرد. این امر نه تنها در شیوه‌ی

موسیقی از آغاز نقش مهمی در تئاتر انگلستان داشته است، و بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۶۴۲ بویژه فراوان مورد استفاده بوده است. در بسیاری از نمایشنامه‌ها آواز، «شیرینکاری»، و نمایشهای دیگر نیز گنجانیده می‌شد. قبل از ورود اشخاص یا هنگام خواندن يك اعلامیه شیپور به صدا درمی‌آمد، و در صحنه‌های جنگ طبل می‌نواختند، و در بسیاری از قسمت‌های نمایش موسیقی متن به گوش می‌رسید. گروههای پسران غالباً قبل از نمایش کنسرت اجرا می‌کردند، و این کنسرت گاه یکساعت به طول می‌انجامید، و تئاترهای حرفه‌ای هنگامی که تئاترهای خصوصی را تصاحب کردند این رسم را نیز تقلید کردند.

دقیق نبودند. گاه حتی در «نمایشنامه‌های تاریخی» نیز از الگوی لباسهای الیزابتی استفاده می‌شد.

چون لباسها تنوع زیادی نداشتند، شرکتها تا جایی که بودجه‌شان اجازه می‌داد از طرح و پارچه‌های بومی موجود و معاصر استفاده می‌کردند. گزارشهای عصر الیزابت از گرانی و تجمل لباسهای بازیگران یاد کرده‌اند، و یادداشتهای هنسلو اشاره به وامهایی دارد که جهت تهیه لباس دریافت می‌کرده است؛ از جمله ۷ پوند برای تهیه يك «نیمتنه‌ی ساتن با بندهای طلائی»، و ۱۹ پوند برای تهیه يك خرقة.

گروه معمولاً غالب لباسهای مورد نیاز خود را می‌خرید. گاه نجیب‌زاده‌ای لباسی به آنها می‌داد، و گاه نیز بازیگرانی که از خدمت ارباب استعفا داده بودند لباسهای خود را به بازیگران دیگر می‌فروختند. هر از گاهی دربار بوجه‌ای برای تأمین لباس بازیگران در نظر می‌گرفت. از آنجا که بازیگران اتکای زیادی به لباس داشتند محافظت از لباسهای گرانبه‌ای اهمیت بسزایی داشت. احتمال دارد که هر گروهی خیاط ویژه‌ی خود را در اختیار داشته تا لباسها را تعمیر کند، یا لباس تازه‌ای بدوزد.

تماشاگران

در اوایل سلطنت الیزابت، روزهای نمایش از سالی به سال دیگر تفاوت زیادی داشت. در ۱۵۷۴ نمایشگران طبق فرمانی اجازه یافتند تا همه روزه نمایش بدهند. این قانون تا ۱۶۴۲ باقی بود، به استثنای زمانی که

جیمز اول اجرای نمایش در روزهای یکشنبه را ممنوع ساخت. با آنکه هر گروهی قادر بود در هر زمانی نمایش اجرا کند، در سالهای شیوع طاعون، به هنگام عزای عمومی، و برگزاری مراسم ویژه مذهبی یا نامناسب بودن فصل، اجرای تئاتر به حد قابل ملاحظه‌ای کم می‌شد. به طور کلی در اوایل سده‌ی هفدهم تعداد اجراها را حدود ۲۱۴ روز در سال - معادل هفت ماه - تخمین زده‌اند.

وسایل متعددی برای تبلیغ نمایشها در اختیار بود. از سال ۱۵۶۳ چساندن دیوارکوب (پوستر) معمول بود، و آگهی‌ی دستی یا اعلامیه در سده‌ی هفدهم معمول گشت. گاه با طبل و شیور و يك راهپیمایی کوچک برای نمایشی تبلیغ می‌شد، اما این شیوه عموماً مخصوص گروههای سیار بود. در روز اول اجرا بر بامهای تئاترهای لندن پرچمهایی نصب می‌کردند، و همچنین در جریان يك نمایش برنامه‌ی آینده در صحنه اعلام می‌شد.

ظرفیت تئاترهای عمومی زیاد بود. گزارشهای آن دوره گنجایش تئاترها را ۳۰۰۰ نفر تخمین زده‌اند، اما محققان امروزی گنجایش تئاترها را بین ۱۵۰۰ تا ۲۵۰۰ نفر تخمین می‌زنند. تئاترهای خصوصی احتمالاً ۵۰۰ نفر گنجایش داشته‌اند. معمولاً دو یا سه تئاتر در لندن همزمان نمایش داشتند، که در آن زمان حدود ۱۶۰,۰۰۰ نفر جمعیت داشت. یکی از مورخان اظهار داشته است که معمولاً تئاترها با نیمی از گنجایش خود نمایش می‌دادند. شرکتها برای جلب تماشاگر بیشتر برنامه‌های خود را هر روز عوض می‌کردند، و احتمالاً نمایشنامه‌های جدیدی به مجموعه‌ی خود می‌افزودند. گزارش هنسلو از ۱۵۹۲ -

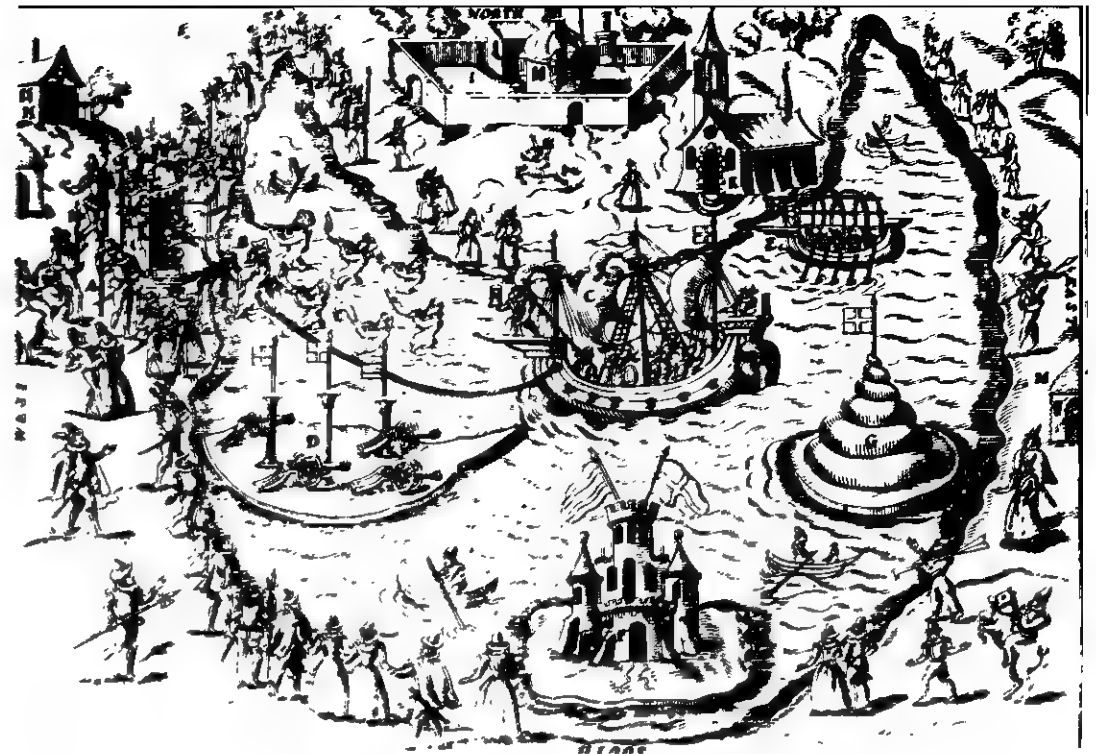
۱۶۰۳ نشان می‌دهد که گروه «بازیگران آدمیرال» در هر دو هفته و نیم يك نمایش تازه عرضه می‌کرد. در دهه‌ی ۱۵۹۰ يك نمایش تازه، پس از عرضه، وارد مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) می‌شد و همراه نمایشهای دیگر آن قدر اجرا می‌گردید تا کهنه شود. معدل تعداد اجراهای يك نمایشنامه را در کل ده بار ذکر کرده‌اند. بین سالهای ۱۶۰۰ و ۱۶۴۲ نمایشنامه‌های جدید را پیش از آنکه وارد مجموعه شوند چند بار پشت سر هم تکرار می‌کردند. طولانی‌ترین اجرا نصب نمایشنامه‌ی بازی شطرنج اثر میدلتن شد که ۹ شب پشت سر هم به صحنه رفت. تعداد نمایشنامه‌های يك مجموعه نیز افزوده می‌شد؛ در سال ۱۶۰۰ حدود ۳۰ نمایشنامه و در ۱۶۴۰ تقریباً ۴۵ نمایشنامه در مجموعه‌ی نمایشی يك تئاتر می‌چرخید.

نمایشها عموماً ساعت ۲ بعدازظهر شروع می‌شدند تا تماشاگران بتوانند پیش از تاریک شدن هوا به خانه‌های خود بازگردند. در تئاترهای عمومی نمایشنامه‌ها بدون وقفه اجرا می‌شدند، اما در تئاترهای خصوصی در فاصله‌ی پرده‌ها میان پرده‌های موزیکال عرضه می‌شد. فروش شراب، آبجو، ایل، فندق و بادام، سیب، ورق، سیگار و کتابهای سرگرم کننده در تالارها معمول بود، و فروشندگان، این اجناس را در طول نمایش در میان تماشاگران عرضه می‌داشتند.

تئاترها محل فروش یا ذخیره (رزرو) بلیط نداشتند، و پول جمع‌کنها هنگام ورود تماشاگران به قسمتهای سه‌گانه‌ی جایگاه، همانجا پول می‌گرفتند؛ سه قسمت ورودی به جایگاه عبارت بودند از: گود (پیت) یا حیاط، ایوانهای عمومی، و ایوانها (غرفه‌ها)ی خصوصی (یا اتاق لردها). تئاترهای

عمومی متعلق به همه‌ی طبقات بود، اما گود این تئاترها که جایگاهی ایستادنی بود ویژه‌ی طبقه‌ی پایین محسوب می‌شد، و ایوانهای عمومی که نیمکتهایی برای نشستن داشت متعلق به طبقه‌ی متوسط بود، و ایوانهای خصوصی شایسته‌ی اشراف تلقی می‌شد. در پایان سده‌ی شانزدهم، تعدادی از تماشاگران در صحنه می‌نشستند. با افزایش اعتبار صندلیهای داخل صحنه، اتاق لردها از اعتبار افتاد و جایگاه فاحشگان گردید. برخی از محققان اظهار کرده‌اند که پس از ۱۶۱۰ تئاترهای خصوصی ویژه‌ی اشراف شد، و تئاترهای عمومی به مردم عادی تعلق گرفت. عده‌ای از محققان علت زوال سرزندگی‌ی نوشته‌های دراماتیک را از آن می‌دانند که تمایل به جذب تماشاگران تئاترهای خصوصی افزایش یافت. اگر چه شرکتها تلاش اصلی‌ی خود را در تئاترهای سرپوشیده به کار انداختند، اما اجرای نمایش برای جمعیت زیاد در تئاترهای عمومی را رها نکردند. تئاتر تا سال ۱۶۴۲، که به اجبار تعطیل شد، هرگز محبوبیت خود را در انگلستان از دست نداد.

در اواخر سده‌ی شانزدهم، ورودیه‌ی قسمت گود یا حیاط يك پنی، بالکن ۲ پنی، و غرفه‌های خصوصی ۳ پنی بود. در سده‌ی هفدهم قیمت ورودی در ۲ پنی برای جایگاههای عمومی تثبیت شد، و غرفه‌های خصوصی گاه بالغ بر ۲۰ پنی می‌گردید. از اینرو باید گفت در تئاترهای عمومی ورودیه‌ی اصلی پایین نگه داشته شد، اما قیمت جایگاههای اختصاصی بسیار بالا رفت. در تئاترهای خصوصی پایین‌ترین قیمت ورودی ۶ پنی، و ایوانهای ویژه به ۴۶ پنی رسید. در نتیجه تئاترهای خصوصی به رغم گنجایش کم خود درآمد



تصویر ۵۴۷: صحنه‌ای یک نمایش سرگرم‌کننده در اوایل قرن شانزدهم. این تصویر از یک کتاب چاپ شده در سال ۱۵۹۱ در لندن به دست آمده است. در این تصویر، یک صحنه نمایش در یک تئاتر با سقف چوبی و صحنه‌ای در وسط دیده می‌شود. در پس‌زمینه، یک کلیسا با مناره بلند و یک ساختمان دیگر دیده می‌شود. در پایین تصویر، یک گروه از تماشاگران در یک محوطه بیرونی نشسته‌اند. (۱۷۸۸)

اجرا می‌شد، نمایشهایی نیز برای مدعوین ویژه در دربارها اجرا می‌گردید. غالب نمایشهای درباری توسط بازیگران حرفه‌ای به روی صحنه می‌آمد، که از انبار لباس و دکور موجود نزد سرپرست نمایشها استفاده می‌کردند، و احتمالاً این نمایشها تفاوتهایی با نمایشهای عمومی داشته است. از طرف دیگر بالماسکه‌های درباری شکل صحنه‌پردازی ایتالیایی را به دربار انگلستان معرفی کردند، و این پدیده‌ی تازه تا استقرار طاقهای پروسینیوم ادامه یافت. پس از ۱۶۶۰ صحنه‌های دارای نما (فاساد) به کلی متروک شدند. با آنکه در دربار هنری هشتم بالماسکه‌ها محبوبیت زیادی داشتند، در دوران سلطنت الیزابت به

بیشتری از تئاترهای عمومی داشته‌اند. قیمت بلیطها در موقعیتهای ویژه گاه افزایش می‌یافت، مثلاً در نمایشهایی که برای نخستین بار بر صحنه می‌رفتند قیمت ورودی دو برابر می‌شد. شاید دلیل افزایش آن بود که در این موارد ازدحام زیادی در مقابل تئاتر برپا می‌گردید.

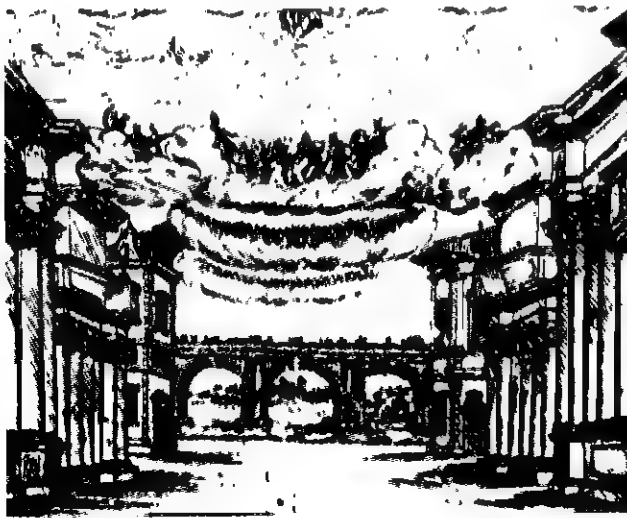
بالماسکه‌های دربار استوارت

علاوه بر نمایشهای عمومی که در تئاتر نجیب‌زاده‌ها

ندرت اجرا می‌شدند، زیرا وی به نمایشهایی که دیگران به افتخار او برپا می‌داشتند خرسند بود. هنگامی که جیمز اول به سلطنت رسید بالماسکه‌های برنجمل رو به فزونی نهادند. در دوران جیمز اول سالانه حداقل یک بالماسکه و در دوران چارلز اول دو اجرا، یکی در شب دوازدهم و دیگری در ماردی‌گرا برپا می‌شد. بالماسکه‌های کارولاینی معمولاً به صورت جفت ارائه می‌شدند، که یکی را شاه و نجبا و دیگری را ملکه و خانمهای درباری برعهده می‌گرفتند. علاوه بر آن در اقامتگاههای دربار، به افتخار خانواده‌ی سلطنتی، یا ورود میهمانی عالقدر، یا به مناسبتهای دیگر بالماسکه‌هایی برپا می‌شد.

روی استرانگ در کتاب شگفتیهای دربار، برای توصیف بالماسکه‌ها و شکل‌های دیگر نمایشی که در سده‌ی شانزدهم و هفدهم در همه‌ی دربارهای اروپا اجرا می‌شد اصطلاحاتی مثل «تئاتر قدرت» یا «سیاست

تصویر ۵۵۷: طرح «سیگورس» برای بالماسکه‌ی سالامیدرا اسپولیا، موسسه‌ی رومانتا، ۱۶۴۰. عظم این صحنه‌ی عالی توجه است. برگرفته از مجموعه‌ی «داون سار» چست ورت.



نشان می‌دهد: درباریان از سخن گفتن در صحنه پرهیز داشتند تا موقعیت غیر حرفه‌ای و مقام دست نخورده‌ی خود را حفظ کنند. از آنجا که در بالماسکه مجریان اصلی درباریان بودند، بنابراین دیالوگ بازیگران نیز به حداقل کاهش می‌یافت تا از مجریان اصلی دور نشوند. عموماً در داستان اصلی‌ی بالماسکه‌ها سه نوبت «رقص بزرگ با نقاب» گنجانیده می‌شد: رقص مقدمه؛ رقص اصلی، که در این رقص معمولاً رقصگران وارد تالار شده با تماشاگران منتخب خود می‌رقصیدند؛ و «رقص پایانی». بشیاری از رقصهای جمعی روز در این نمایشها گنجانیده می‌شد، اما استادان، رقصهای مجللی را نیز ویژه‌ی بالماسکه‌ها طراحی می‌کردند. رقصگران بالماسکه‌ها همیشه از يك جنس بودند، به استثنای رقص با زوج که دو گروه مساوی از زنان و مردان با یکدیگر می‌رقصیدند. معمولاً هنگام رقص در جایگاه تماشاگران هر يك از رقصگران با يك «شمعدار» (مسئول چلچراغها) همراهی می‌شد. شمعداران معمولاً از میان مردان نجیب‌زاده و کودکان آنها برگزیده می‌شدند، که غالباً رقص ویژه‌ی خود را نیز داشتند. به‌علاوه، در بسیاری از بالماسکه‌ها نمایش «ضد بالماسکه» نیز وجود داشت که در ۱۶۰۸ توسط بن جانسن معرفی شد، تا تضادی با داستان اصلی ایجاد کند. در «ضد بالماسکه» شخصیتها و رقصهای طنزآمیز یا عجیب و غریب عرضه می‌شد، و همواره بازیگران حرفه‌ای در آن شرکت می‌کردند. آنها همچنین موقعیت بی‌نظیری برای طراح صحنه فراهم می‌آوردند تا دگرگونیهای چشمگیری از زشتی به زیبایی را بیافریند.

شخصیتهای بالماسکه معمولاً چهره‌هایی

استعاری یا اساطیری بودند. زنان در نقش ربه النوع، پریچه، ملکه، «ماهرویان» یا «شکوهمندان» ظاهر می‌شدند، و مردان در نقش خدایان، پهلوانان باستانی، علائم ویژه‌ی صورفلکی، «بسران صلح، عشق، و عدالت»، یا نمایندگان کشورهای دیگر. شمعدار نماینده‌ی ارواح آتش، هندوان، اقیانوس، یا بریتونهای (۱۳۷) «عتیق» می‌شد. ضد بالماسکه شامل ساتیرها، مستان، کولیان، ملوانان، گدایان، ابلهان، عنترها، و حیوانات دیگر بود.

اکثر بالماسکه‌های دوران استوارت تا ۱۶۳۷ در تالار میهمانی در قصر وایت‌هال برپا می‌گردید، جایی که چارلز اول يك «اتاق عظیم بالماسکه» بنا کرده بود. همه‌ی تئاترهای موقتی سازمان واحدی داشتند: ردیف صندلیها در انتهای تالار چیده می‌شد، و جایگاه سلطنتی در انتهای جایگاه تماشاگران قرار داده می‌شد تا بهترین دید را از صحنه داشته باشد، و رقصگران را بهتر از همه ببیند. تالار اصلی توسط پله‌هایی به صحنه متصل می‌شد.

اندازه‌ی صحنه‌ها متنوع بود، اما ابعاد متوسط آن ۱۲ در ۹ متر بود که بر بالای سکویی به ارتفاع ۲ متر بنا می‌گردید. این صحنه به طرف عقب شیب داشت، و در آن يك محوطه‌ی مسطح در جلو برای بازیگران در نظر گرفته می‌شد، که البته آنها گاه به عقب نیز می‌رفتند تا دکورهای باشکوه صحنه را بنمایانند.

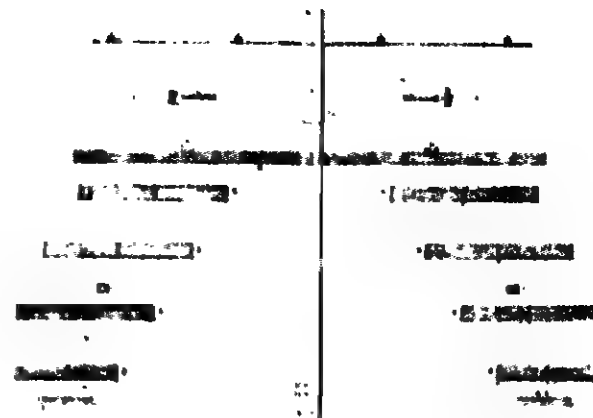
صحنه‌پردازی، لباس، و افکتهای مخصوص غالب بالماسکه‌ها توسط اینیگو جونز (۱۵۷۳ - ۱۶۵۲) تهیه می‌شد، که نخستین طراح برجسته‌ی انگلیسی به شمار می‌رود. جونز متولد لندن بود و در

تصویر ۵۶.۷. (۵) يك بالماسکه‌ی انگلیسی در دربار برگرفته از يك نقاشی رنگ و روغن در سده‌ی ساردهم



افراطی در صحنه‌پردازی یکی از بالماسکه‌هایش اعتراض کرد، و در ۱۶۳۱ عملاً با جونز به هم زد، در نتیجه نویسندگان دیگر جای او را گرفتند. بالماسکه از نظر کلی به اینترمتسوی ایتالیایی شباهت داشت، زیرا هر دو دارای داستانی استعاری بودند که برای بزرگداشت شخص معینی برپا می‌گردیدند، و او را با زرق و برق خاصی با شخصیتهای اساطیری مقایسه می‌کردند. متن بالماسکه‌ها نیازمند نمایشهایی اسرافکارانه بود. سخنان جدی و آواز توسط نوازندگان حرفه‌ای، و نقشهای کمیک توسط بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌شد، و رقص در آنها از اهمیت بیشتری برخوردار بود، و توسط درباریان اجرا می‌شد. این فاصله بین رقصگر و اجرا کننده، نقطه‌نظر آن دوران را درباره‌ی بازیگران

به مقام سلطنت نیز توهین شده بود، و بازیگران بالماسکه به این طریق وفاداری خود را به سلطنت ابراز کردند. نام این بالماسکه پیروزی عشق (۱۳۳۱)، نوشته‌ی جیمز شرلی، و طراح آن اینیگو جونز بود، و ۲۱۰۰۰ پوند هزینه برداشت. یکی از حاضران در این نمایش به نام بالسترد ویتلاک چنان گزارشی از آن تهیه کرده که بر اساس آن می‌توان صحنه را بازسازی کرد. با توجه به امتیازاتی که از نظر مادی و معنوی حاصل می‌شد، عجیب نیست اگر تعداد زیادی از درام‌نویسان درجه‌ی اول (از جمله مارستن، چاپمن، بومون، میدلتن، دانیل، میلتن، و دیوانانت) بالماسکه نوشته باشند. اکثر بالماسکه‌هایی که در دربار استوارت عرضه شده‌اند، توسط بن جانسن نوشته و با طراحی اینیگو جونز اجرا شده‌اند. بن جانسن يك بار به تجمیل



تصویر ۵۷۷. معنای افقی صحنه‌ی نمایش سالامیداسپولیا، ارایینگو جوبز به بالهای تودرتو و دیواره‌ی سدکنده‌ی عقب، که همه با یک گردش قابل عبیرید، توجه بود از رخ شاید اولین نمونه‌ی یک صحنه‌ی کاملاً متحرک انگلستان مانند موزه بریتانیا.

هر هنرمند انگلیسی دیگری جهان‌بینی ایتالیایی را با فرهنگ انگلیسی تطبیق داد.

نوآوریهای جونز در اوایل کار او نمایان نشد، زیرا مهمترین آثار او در ۱۶۴۰ به ظهور رسیدند، از اینرو پیگیری تحول تکنیک جونز برای ما روشنتر خواهد بود. ارزش آثار جونز از مقایسه‌ی طرحهای وی با کسانی که پیش از آغاز فعالیتهای وی در دربار استوارت بالماسکه طراحی می‌کردند آشکار خواهد شد. طراحی بالماسکه‌های پیش از جونز دارای «دکورهای پراکنده» بود (دکورهایی شبیه عمارتهای قرون وسطایی را در اطراف تالار می‌پراکندند). در دوره‌ی جدید که از ۱۶۰۵ آغاز می‌شود، جونز برای بالماسکه‌ی جانسن، به نام بالماسکه‌ی سیاهی (۱۶۱۹)، صحنه‌ای را در یک طرف سالن برپا داشت و همه‌ی دکورها را در آن قرار داد. ضمناً به جای عمارت، دکوری با پرسپکتیو را با بالهای زاویه‌دار و صحنه‌ی عقبی ترکیب کرد که همه‌ی آنها تا آغاز بالماسکه پنهان بودند و در لحظه‌ی معینی با کشیدن پرده‌ی جلو همه‌ی آنها ظاهر می‌گشتند.

بین سالهای ۱۶۰۵ و ۱۶۱۰، جونز نوآوریهای دیگری عرضه کرد. در ۱۶۰۶ برای بالماسکه‌ی همین (۱۶۰۱)، اساس پریاکتوا را به کار برد، و کراه‌ی بدون محور ساخت که از درون آن هشت رقصگر نشسته در «دالانی فلزی» ظاهر می‌شدند. در همین نمایش هشت

حدود سال ۱۶۰۰ برای تحصیل به ایتالیا رفت، و پیش از بازگشت به انگلستان در ۱۶۰۴، مدتی در دربار دانمارک کار کرده بود. وی اولین بالماسکه‌ی خود را در ۱۶۰۵ برای جیمز اول طراحی کرد. وی احتمالاً یک بار در ۱۶۰۷ - ۱۶۰۸، و باز در سالهای ۱۶۱۳ - ۱۶۱۵ به ایتالیا سفر کرد. وی در ۱۶۱۵ به عنوان مباشر جیمز اول برگزیده شد، و تا ۱۶۴۳ این مقام را حفظ کرد. در این سال وی با سعایت پیوریتها از مقام خود عزل گردید.

جونز با جنبش هنری ایتالیا آشنایی کاملی داشت، و در دربار فلورانس با آثار جلیو باربیچی آشنا شده بود. دستنویسهای وی شامل مقایسه‌ی رساله‌ی پالادیو با عقاید سرلیو، اسکامونزی، وینیولا، و دیگران هنوز موجود است. وی به عنوان معمار و طراح درباری از بانفوذترین هنرمندان زمان خود محسوب می‌شد. جونز قبل از مرگ نوشته‌ها و یادداشت‌های خود را به شاگرد، و دستیارش جان وب (۱۶۳۸) بخشید که سرکرده‌ی معماران و طراحان دوران اصلاح دینی شد. ویلیام دیونانت، که یکی از مدیران اصلی تئاتر در دوران نهضت اصلاح دینی بود، تعدادی از بالماسکه‌هایی را که جونز طراحی کرده بود نوشت، و جون وب پس از ۱۶۵۶ همکاری نزدیکی با دیونانت داشت، لذا جونز همچنین نفوذ قابل ملاحظه‌ای بر طراحی دوران نهضت اصلاح دینی بر جای نهاده است. اینیگو جونز بیش از



تصویر ۵۸۷. معنای منظر سالامیداسپولیا، اینیگو جونز موزه بریتانیا

بالها استفاده کرد. تجربیات جونز در طراحی بالماسکه‌ی سالامیداسپولیا (۱۶۱۱) اثر دیونانت به اوج خود رسید. این بالماسکه آخرین نمایش پیش از تشکیل کشورهای مشترک المنافع بود. در این نمایش جونز چهار ردیف بالهای مسطح را با زمینه‌های کرکره‌ای، که بر دو سوی نرده‌های کرکره نقاشی شده بود، ترکیب کرد، لذا زمینه‌ی دکور با گرداندن کرکره سرعت تغییر می‌یافت. جونز بجز نرده - ارابه که شیوه‌ی سریع تغییر صحنه بود، در سال ۱۶۴۲ همه‌ی روشهایی را که در صحنه‌های ایتالیایی مرسوم بود در انگلستان معرفی کرد. با بازگشایی تئاترهای انگلیس در ۱۶۶۰ همه‌ی دستاوردهای دوران جونز، که امروز به نام دوره‌ی ماقبل کشورهای مشترک المنافع شناخته می‌شوند، بر تئاترهای عمومی انگلستان حاکم گردید.

رقصگر بر ابرها معلق مانده، و از جلوتا عقب صحنه به حرکت در می‌آمدند. در ۱۶۰۸ در نمایش شیون و زاری برای کوپید (۱۶۱۱) اولین کاربرد شناخته شده‌ی خود را از طاق پروسینوم و دکورهای یک بعدی به وجود آورد که در پشت هر یک منظره‌ی تازه‌ای نمودار می‌گشت. در بالماسکه‌ی اوپرون (۱۶۱۰) دو دسته دیواره‌ی با کرکره بر روی ریل به کار برد تا سه دکور متوالی را آشکار سازد. جونز ظاهراً پس از ۱۶۱۰ شیوه‌های کامل شده‌ی خود را تکرار کرده است.

در ۱۶۳۰ جونز بار دیگر تجربیاتی را آغاز کرد. شاید مهمترین تغییری که در کار او پدید آمده بود جایگزین کردن بالهای مسطح با بالهای زاویه‌دار بود. این نوآوری در ۱۶۳۴ انجام گرفت. جونز در سال ۱۶۳۵ برای نمایش معبد عشق (۱۶۳۱) از دیونانت، از این

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

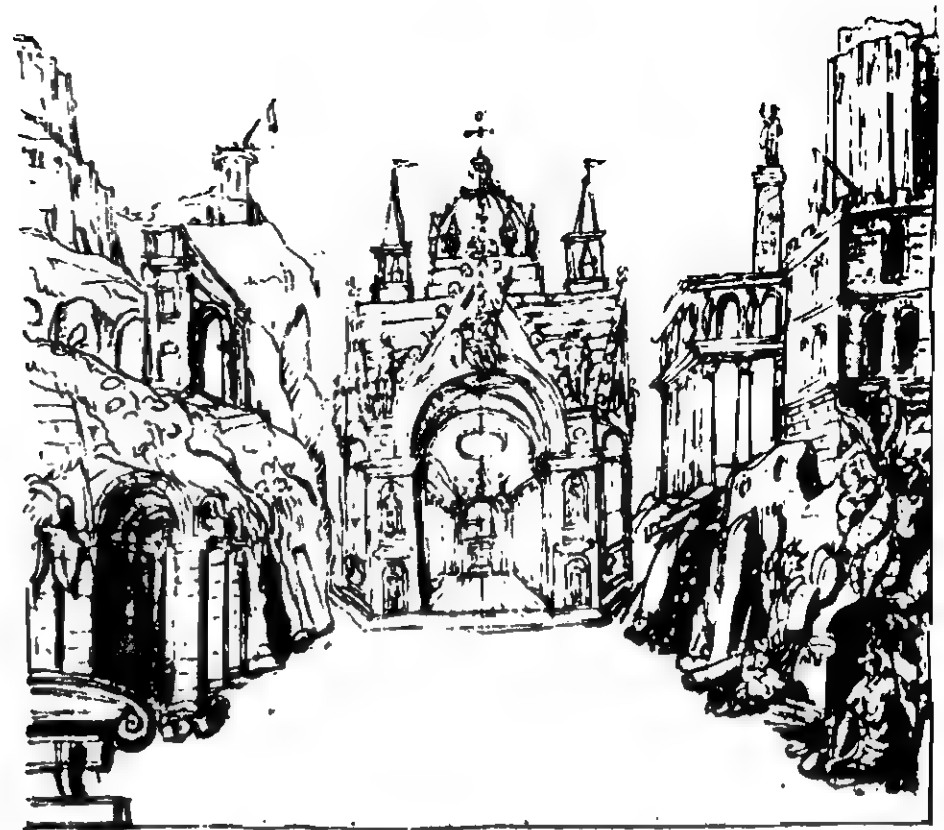
را در صفحات گذشته می‌توان ملاحظه کرد. سندهای عمده‌ی تصویری درباره‌ی تئاتر انگلستان پیش از ۱۶۴۲ در صفحات گذشته درج گردیده‌اند. علاوه بر آنها دو قرارداد ساختن يك بناى تئاتر به دست آمده که یکی مربوط به تئاتر فورچون (۱۶۰۰) و دیگری مربوط به تئاتر هوپ (۱۶۱۳) است. این دو قرارداد نشان می‌دهند که تئاتر باید چنان ساخته می‌شد تا کاربردهای متعددی داشته باشد:

[سازنده‌ی بنا می‌باید] مکانی برای تماشاخانه و بازیها بنا کند که برای هر کاری مناسب باشد. یعنی هم بازیگران بتوانند نمایش بدهند، و هم مناسب برای مسابقات خرس‌بازی و گاو‌بازی باشد، و صحنه‌های متحرکی داشته باشد که بتوان در صورت لزوم آنها را جا به جا کرد. پایه‌های محکم چرخداری بسازند تا بتوان این صحنه‌ها را بر آنها نهاده و منتقل نمود... [معمار] می‌بایست يك بهشت بر بالای صحنه بسازد تا بدون ستون یا حایل قابل نصب و تغییر باشد.

از آنجا که تئاتر عاملی جنجال‌آفرین بوده است، در دوران سلطنت الیزابت اول تعداد زیادی احکام،

یکی از مفیدترین روشهای تحقیق در تاریخ تئاتر هر دوره بازسازی ساختمانهای تئاتر آن دوره است؛ چه از طریق طراحی، و چه از طریق مدل سازی. در چنین شیوه‌ای لازم است اطلاعات وسیعی از شکل و اندازه و عناصر اصلی ساختمان تئاترها را به دست آوریم. در این شیوه با سرعت متوجه می‌شویم که چه چیزهایی را نمی‌دانیم، زیرا برای تبدیل شواهد و اطلاعات موجود به يك طرح ساده‌ی بصری در می‌یابیم که غالب اطلاعات ما در مورد شکل ظاهری، جزئیات تزئینی، ابعاد، و حتی محل دقیق وسایل فنی و محل بازی همه بر اساس حدس و گمان بوده است. بدون داشتن تصویری مشخص از محلی که نمایش در آن اجرا می‌شده، فهمیدن ویژگیهای تئاتر يك دوره ممکن نیست، لذا بازسازی ساختمان تئاترها مسأله‌ی مورخان را از جهات بسیاری صورت خارجی می‌دهد: چگونه يك كل معنی‌دار را از قطعات پراکنده‌ی گذشته بنا کنیم.

از آنجا که نمایشنامه‌های شکسپیر، و چگونگی اجرای آنها مورد توجه زیادی بوده است، مورخان برای بازسازی ساختمان تئاترهای الیزابتی کوششهای فراوانی کرده‌اند. مواردی از این مطالعات



تصویر ۵۹.۷. (۵) طرحی از اینگیو جونز برای يك نمایش درباره‌ی...

چون اکثر مخالفان شاه پیوریتها بودند، اعتراضهای مذهبی نسبت به تئاتر دوباره افروخته شد، و از آنجا که همه‌ی گروههای تئاتری از جانب خانواده‌ی سلطنتی مجوز داشتند، این دشمنیها شدت بیشتری می‌گرفت. در ۱۶۴۲ مجلس ناآرامیهای داخلی کشور را بهانه قرار داد و تئاترها را برای پنج سال بست. با پایان گرفتن آن دوره، پیوریتها قدرت مجلس را به دست خود گرفته، و تئاتر را برای همیشه تعطیل اعلام کردند. به این ترتیب یکی از درخشانترین و پربارترین دورانی که تا کنون تئاتر به خود دیده است پایان گرفت.

ولخرجیهایی بالماسکه‌های انگلیسی یکی از عوامل سقوط چارلز اول شد. وی نیز همچون پدرش مدام با دولت درگیر بود، زیرا می‌خواست همچون يك سلطان مستبد حکومت کند. از ۱۶۲۹ تا ۱۶۴۰ وی عملاً بدون مجلس حکومت می‌کرد. اما مشکلات مالی او را وادار به تشکیل جلساتی با مجلس کرد، و مجلس از هر گونه کمک مالی خودداری ورزید مگر آنکه مقداری از قدرت پادشاه کاسته شود. چارلز نپذیرفت، در نتیجه در سال ۱۶۴۲ جنگ داخلی کشور پادشاهی انگلستان را احاطه کرد. سرانجام چارلز شکست خورد و در ۱۶۴۹ سر از تنش جدا گردید.

بیانیه، دادخواست، و اسناد دیگر درباره‌ی آن صادر شده است. این اسناد عمومی از مهمترین مدارک اطلاعاتی ما در مورد تئاتر آن دوران است. غالب این مدارک مهم در دو کتاب چاپ شده‌اند: ا. ک. چمبرز، *صحنه‌های الیزابتی، چهار جلد* (لندن، ۱۹۲۳)، و گلین ویکهام، *تئاترهای اولیه‌ی انگلیسی ۱۳۰۰ - ۱۶۰۰*، دو جلد (نیویورک، ۱۹۵۹ و ۱۹۷۲).

در ۱۶ ماه مه ۱۵۵۹، الیزابت بیانیه‌ای صادر کرد که در آن نمایشهای حاوی مباحث مذهبی و سیاسی ممنوع اعلام گردیده بود. در زیر بخشی از این بیانیه را آورده‌ایم:

علی‌حضرت همچنین به کلیه‌ی مسؤولان [دولتی] فرمان می‌دهند... که [هیچ میان پرده‌ای] حق ارائه یا نمایش موضوعات دینی یا دولتی تابعه‌ی کشورهای مشترک المنافع... را ندارد.

در ۲۸ ژوئیه ۱۵۹۷، لرد میور و آلدومن از لندن دادخواستی تقدیم شورای سلطنتی کردند تا از نمایشهای اطراف شهر لندن جلوگیری به عمل آید، و یک سری اتهامات را بر علیه تئاتر ردیف کردند:

۱. این گروه [نمایشگران] از عوامل اصلی فساد جوانانی هستند که چیزی جز حرکات بی‌وقار و ناپاک و هرزه... و دیگر امور شهوانی و خداناشناسانه از آنها سر نمی‌زنند...

۲. تئاتر جایگاه مردم اوباش، بی‌صاحب (بی‌ارباب)، دزدان، اسب دزدان، قوادان... حقه‌بازان، بیکاران و مردان خطرناک است... که مسؤولان شهری قادر به جلوگیری از اعمال آنها و دستگیریشان نیستند، زیرا

اینان خارج از حوزه‌ی قضایی شهر فعالیت می‌کنند. ۳. آنان مردان بی‌کار و بی‌حرفه را جذب کرده، مستخدمان را از کارشان بی‌کار نموده، و انواع کارگران و طلبه‌ها را از وظایف دینی خود باز می‌دارند، و موجب اختلال در تجارت، و بی‌حرمتی به مذهب می‌شوند...

۴. بسیار مشاهده شده که عده‌ای با وجود سرماخوردگی و بیماری، در خانه استراحت نکرده، و برای دیدن نمایش از خانه خارج شده‌اند. باین ترتیب دیگران را نیز مبتلا ساخته‌اند...

شناخت شیوه‌های بازیگری از مشکلترین

جنبه‌های تئاتر گذشته به شمار می‌آید، زیرا برخی نشانه‌های ویژه ظاهراً در همه‌ی دورانها به کار برده می‌شدند، اما معانی متفاوتی از آنها مراد می‌شده است. در غالب دوره‌ها بازیگر مدعی است که «آینه‌ای در مقابل طبیعت» است، اما آنچه در یک دوره طبیعی شناخته می‌شود در دوره‌ی دیگر احتمالاً طبیعی به نظر نمی‌آید. از اینروست که بررسی شیوه‌های بازیگران در دوران الیزابت جدلهای فراوانی را موجب گردیده است. مدارک ما در این باب شامل اندرز هملت به بازیگران (پرده‌ی سوم، صحنه‌ی دوم)، مقاله‌ی تامس هیوود به نام دفاع از بازیگران (۱۶۰۸)، و تذکرات گوناگونی است که بن جانسن و دیگران به بازیگران داده‌اند. در اینجا توصیف یکی از بازیگران معتبر (ظاهراً جان ویستر، در حدود ۱۶۱۵) را نقل می‌کنیم. این مقاله برخوردی واقعگرایانه در بازیگری را پیشنهاد می‌کند، اما متأسفانه نمی‌توان مطمئن بود که در آن دوره به چه چیزی واقعگرا می‌گفته‌اند، و این واقعگرایی چه ارتباطی با مفهوم امروزی آن دارد.

آنچه در مورد یک بازیگر (اوراتسور) بزرگ صادق است کمال اوست... وی نباید از طبیعت یک غول بسازد، زیرا غالباً در همان صحنه، این طبیعت با او همراه است، اما نه چوبی زیر بغل دارد، و نه عصایی در دست؛ صدایش نه پایین‌تر از صدای سوفلور و نه بالاتر از کوبیدن به یک ورقه‌ی آهن می‌باشد. وی با اعمال خود باید مفاهیم اخلاقی را استحکام بخشد؛ و آنچه را که ارائه می‌کند، می‌بایست با صداقت کامل و در مقابل ما ارائه کند؛ یعنی تماشاگر دانا باید بتواند ارواح قهرمانان باستانی ما را از طریق او تشخیص دهد، چنانکه این ارواح را از بازیگر باز نشناسد.

آخرین نمایش بالماسکه در دربار استوارتها سالما سیدا اسپولیا (که در ژانویه سال ۱۶۴۰ در وایت‌هال اجرا شد) بود که آخرین دستاوردهای آن دوره را نشان می‌دهد. موضوع نمایش استعاری است، و خلاصه داستانی که دیونانت نوشته چنین است:

نفاق و خشم کین‌توزانه‌ای از دل توفان برمی‌خیزد و می‌کوشد با برانگیختن ارواح خبیث این جا را [انگلستان را] بیاشوبد، زیرا بر نعمت و آرامشی که مدتهاست از آن برخورداریم حسادت می‌ورزد. این افسون توسط ارواح ضد بالماسکه [که از ۲۰ رقصگر تشکیل شده است] القا می‌شود. این ارواح ناگهان یکدیگر می‌خورند، گویی نیرویی پنهان آنها را می‌خکوب کرده است [عقل]. و این عقل پنهان در شخص شاه و همراهان نجیب‌زاده‌اش به نام فیلوجن، یا دوستدار ملت، ظاهر می‌گردد. آنان سپس یک رقص دسته‌جمعی آغاز می‌کنند... سپس ملکه که نقش قهرمان اصلی را دارد، با بانوان همراهش، توسط پالاس از بهشت به پایین فرستاده می‌شود.

و پالاس به تلافی‌ی دورانیشیهای ملکه در این توفان تهدیدآمیز، این رقص را تقدیم می‌کند، و صلح و آرامش بر صحنه حکمفرما می‌گردد.

صحنه‌پردازی و طراحی لباس اینیگو جونز معمولاً باشکوه و پرتجمل بود. وی در بخش سوم یک صحنه تصاویر زیر را خلق کرده بود:

... از قسمت بالای بهشت، یک ابر عظیم با رنگهای مختلف به آرامی پایین می‌آید... و در هنگامی که نیمی از پرده باز شده است، ابرها به پایین رسیده‌اند. همزمان بخاری شفاف صحنه را پر می‌کند، چنانکه گویی خدایان عزم هبوط دارند، هبوط در مهمترین قسمت تالار، جایی که علی‌حضرت نشسته‌اند... و گرداگردشان را بانوان در باری احاطه کرده‌اند... علی‌حضرت ملکه لباسی به رسم زنان آمازون بر تن و تاج بر سر نهاده‌اند. لباسهایی با حاشیه‌ی قلابدوزی از نقره و کلاههایی از پر شاهین و حمایل و شمشیری عتیق بر کمر، که تا حد ممکن خیره‌کننده است. غرابت لباسها باید تحسین بیشتری برانگیزد.

تصویر صحنه‌ی نهایی‌ی این بالماسکه در تصویر ۵۵.۷ آمده است. این صحنه را دیونانت چنین وصف می‌کند:

صحنه بدل به یک بنای حیرت‌انگیز می‌گردد که دارای اجزای منتخب معماری بود: در انتهای صحنه پلی بر روی یک رودخانه قرار داشت که مردم بسیار، کالسکه‌ها، اسبان، و نظیر آن بر روی پل در حرکت بودند. در پشت این پل، در ساحل، بنایی به صورت پرسپکتیو تعبیه شده بود که... حومه‌ی یک

شهر را نشان می‌داد. از دورترین بخش بهشت ابری وارد صحنه شد که هشت نفر با لباسهای بسیار زینتی بر آن ایستاده بودند. آنان نمایندگان خدایان بودند؛ سپس این ابر به دو ابر دیگر پیوست و در این لحظه، همراه موسیقی، همه‌ی قسمت بالای صحنه را پر کرد؛ و آنگاه، فراتر از همه‌ی این

تصاویر، در بهشت گشوده شد و خدایان بسیاری با چهره‌های بهشتی ظاهر شدند. و در پایین صحنه، همسرایان، خیال‌انگیز و موزون، صحنه را پر کردند.

آثار دراماتیک سر ویلیام دیونانت. جلد دوم (لندن ۱۸۷۲).

زیرنویسهای فصل هفتم

Lincoln's Inn	.۳۵	Normans	.۱
Inner Temple	.۳۶	Caesars	.۲
Middle Temple	.۳۷	Earl of Richmond	.۳
Gorboduc	.۳۸	Tudor	.۴
Ferrex and Porrex	.۳۹	Fulgens and Lucrece	.۵
Thomas Sackville	.۴۰	Henry Medwall	.۶
Thomas Norton	.۴۱	Nature	.۷
Jocasta	.۴۲	Magnificence	.۸
Supposes	.۴۳	John Skelton	.۹
George Gascoigne	.۴۴	The Four Elements	.۱۰
Francis Kinwelmarsh	.۴۵	John Rastell	.۱۱
Glacasta	.۴۶	John Colt	.۱۲
Ludvico Dolce	.۴۷	Eton	.۱۳
Suppositi	.۴۸	Merchant Taylors	.۱۴
The University Wits	.۴۹	Ralf Rolster Dolster	.۱۵
Thomas Kyd	.۵۰	Gammer Gurton's Needle	.۱۶
Christopher Marlowe	.۵۱	Nicholas Udall	.۱۷
John Lyly	.۵۲	Diccon	.۱۸
Robert Greene	.۵۳	Godly Quene Hester	.۱۹
Tamburlaine	.۵۴	King Darius	.۲۰
Doctor Faustus	.۵۵	Calisto and Melibee	.۲۱
Edward II	.۵۶	Theristea	.۲۲
Campaspe	.۵۷	Horestas	.۲۳
Endimion	.۵۸	Thomas Preston	.۲۴
Love's Metamorphosis	.۵۹	Hob	.۲۵
Frier Bacon and Frie Bungey	.۶۰	Lob	.۲۶
James IV	.۶۱	Marian-May-Be-Good	.۲۷
William Shakespeare	.۶۲	Spanish Armada	.۲۸
E.K. Chambers	.۶۳	Puritans	.۲۹
Henry VI	.۶۴	John Northbrook	.۳۰
Richard III	.۶۵	Stephen Gosson	.۳۱
Comedy of Errors	.۶۶	Thomas Lodge	.۳۲
Titus Andronicus	.۶۷	Sir Philip Sidney	.۳۳
Taming of The Shrew	.۶۸	Gray's Inn	.۳۴

Newington Butts	۲۰۲
The Rose	۲۰۴
The Swan	۲۰۵
The Globe	۲۰۶
The Fortune	۲۰۷
The Red Bull	۲۰۸
The Hope	۲۰۹
discovery space	۲۱۰
J.C. Adams	۲۱۱
Inner below	۲۱۲
C. Walter Hodges	۲۱۳
George Reynolds	۲۱۴
Richard Hosley	۲۱۵
Bernard Beckerman	۲۱۶
inner above	۲۱۷
John Brayne	۲۱۸
Red Lion	۲۱۹
Francis Langley	۲۲۰
Aaron Holland	۲۲۱
Commonwealth تشکیل‌دهنده	۲۲۲
دولت فدرال که در اوایل سده‌ی هفدهم	
توسط کرامول برپا شد، و تا پایان نهضت	
اصلاح دینی ادامه داشت. م.	
liberties	۲۲۳
Whitefriars	۲۲۴
Richard Farrant	۲۲۵
Henry Evans	۲۲۶
Children of the Revels of The Queen	۲۲۷
Porter	۲۲۸
William Beeston	۲۲۹
Cockpit	۲۳۰
Inigo Jones	۲۳۱
spoken decor	۲۳۲
T.J. King	۲۳۳
Phaeton	۲۳۴
William Prynne	۲۳۵
The Triumph of Love	۲۳۶
Britons	۲۳۷
John Webb	۲۳۸
The Masque of Blackness	۲۳۹
The Masque of Hymen	۲۴۰
The Hue and Cry After Cupid	۲۴۱
The Masque of Oberon	۲۴۲
The Temple of Love	۲۴۳
Salmacida Spolia	۲۴۴

Sir Giles Overreach	۱۵۷
John Webster	۱۵۸
The White Devil	۱۵۹
The Duchess of Malfi	۱۶۰
John Ford	۱۶۱
'Tis Pity She's Whore	۱۶۲
The Lover's Melancholy	۱۶۳
The Broken Heart	۱۶۴
James Shirley	۱۶۵
Hyde Park	۱۶۶
The Lady of Pleasure	۱۶۷
The Cardinal	۱۶۸
Sir Henry Herbert	۱۶۹
Earl of Leicester's Men	۱۷۰
James Burbage	۱۷۱
Queen's Men	۱۷۲
Lord Admiral's Men	۱۷۳
Edward Alleyn	۱۷۴
Philip Henslowe	۱۷۵
Lord Chamberlain's Men	۱۷۶
Queen Anne's Men	۱۷۷
Prince Henry's Men	۱۷۸
Palsgrave's Men	۱۷۹
Prince Charlie's Men	۱۸۰
Lady Elizabeth's Men	۱۸۱
Queen Henrietta's Men	۱۸۲
Richard Tarleton	۱۸۳
Edward Alleyn	۱۸۴
Heironimo	۱۸۵
Philip Henslowe	۱۸۶
Richard Burbage	۱۸۷
Augustine Phillips	۱۸۸
Henry Condell	۱۸۹
John Heminges	۱۹۰
William Sly	۱۹۱
Thomas Pope	۱۹۲
Robert Armin	۱۹۳
John Lowin	۱۹۴
Joseph Taylor	۱۹۵
Nathan Field	۱۹۶
Blackfriars	۱۹۷
Public	۱۹۸
Private	۱۹۹
carrier inn	۲۰۰
Shoreditch	۲۰۱
The Curtain	۲۰۲

Sejanus	۱۱۱
Catiline	۱۱۲
George Chapman	۱۱۳
May Day	۱۱۴
Sir Giles Goosecap	۱۱۵
Bussy D'Ambois	۱۱۶
The Revenge of Bussy D'Ambois	۱۱۷
John Marston	۱۱۸
Histriomastix	۱۱۹
What You Will	۱۲۰
Antonio and Mellida	۱۲۱
The Malcontent	۱۲۲
Thomas Dekker	۱۲۳
Shoemaker's Holiday	۱۲۴
Thomas Heywood	۱۲۵
A Woman Killed With Kindness	۱۲۶
Thomas Middleton	۱۲۷
The Family of Love	۱۲۸
Michaelmas Term	۱۲۹
A Chaste Maid in Cheapside	۱۳۰
William Rowley	۱۳۱
The Changeling	۱۳۲
The Spanish Gypsy	۱۳۳
The Game of Chess	۱۳۴
Women Beware Women	۱۳۵
self-knowledge	۱۳۶
Cyril Tournear	۱۳۷
The Revenger's Tragedy	۱۳۸
The Atheist's Tragedy	۱۳۹
The Nobleman	۱۴۰
sententiae	۱۴۱
Jacobean	۱۴۲
Caroline	۱۴۳
John Fletcher	۱۴۴
Francis Beaumont	۱۴۵
The Maid's Tragedy	۱۴۶
Philaster	۱۴۷
A King and No King	۱۴۸
King's Men	۱۴۹
The Scornful Lady	۱۵۰
The Chances	۱۵۱
The Spanish Curate	۱۵۲
A Wife for A Month	۱۵۳
Rule A Wife and Have A Wife	۱۵۴
Philip Massinger	۱۵۵
A New Way to Pay Old Debts	۱۵۶

Two Gentlemen of Verona	۶۹
Love's Labour's Lost	۷۰
Romeo and Juliet	۷۱
Richard II	۷۲
A Midsummer Night's Dream	۷۳
King John	۷۴
The Merchant of Venice	۷۵
Henry IV	۷۶
Much Ado About Nothing	۷۷
Henry 7	۷۸
Julius Caesar	۷۹
As You Like It	۸۰
Twelfth Night	۸۱
Hamlet	۸۲
The Merry Wives of Windsor	۸۳
Troilus and Cressida	۸۴
All's Well The Ends Well	۸۵
Measure for Measure، این نمایشنامه را	۸۶
در فارسی به کلوخ‌انداز را پادشاه سنگ	
است، ترجمه کرده‌اند. م.	
Othello	۸۷
King Lear	۸۸
Macbeth	۸۹
Antony and Cleopatra	۹۰
Coriolanus	۹۱
Timon of Athens	۹۲
Pericles	۹۳
Cymbeline	۹۴
A Winter's Tale	۹۵
The Tempest	۹۶
Henry VIII	۹۷
Two Noble Kinsmen	۹۸
Beaumont	۹۹
Fletcher	۱۰۰
Henry Condell	۱۰۱
John Heminges	۱۰۲
First Folio	۱۰۳
Ben Jonson	۱۰۴
Every Man in His Humour	۱۰۵
Volpone	۱۰۶
The Alchemist	۱۰۷
Bartholomew Fair	۱۰۸
comedy of humour	۱۰۹
self-conscious	۱۱۰

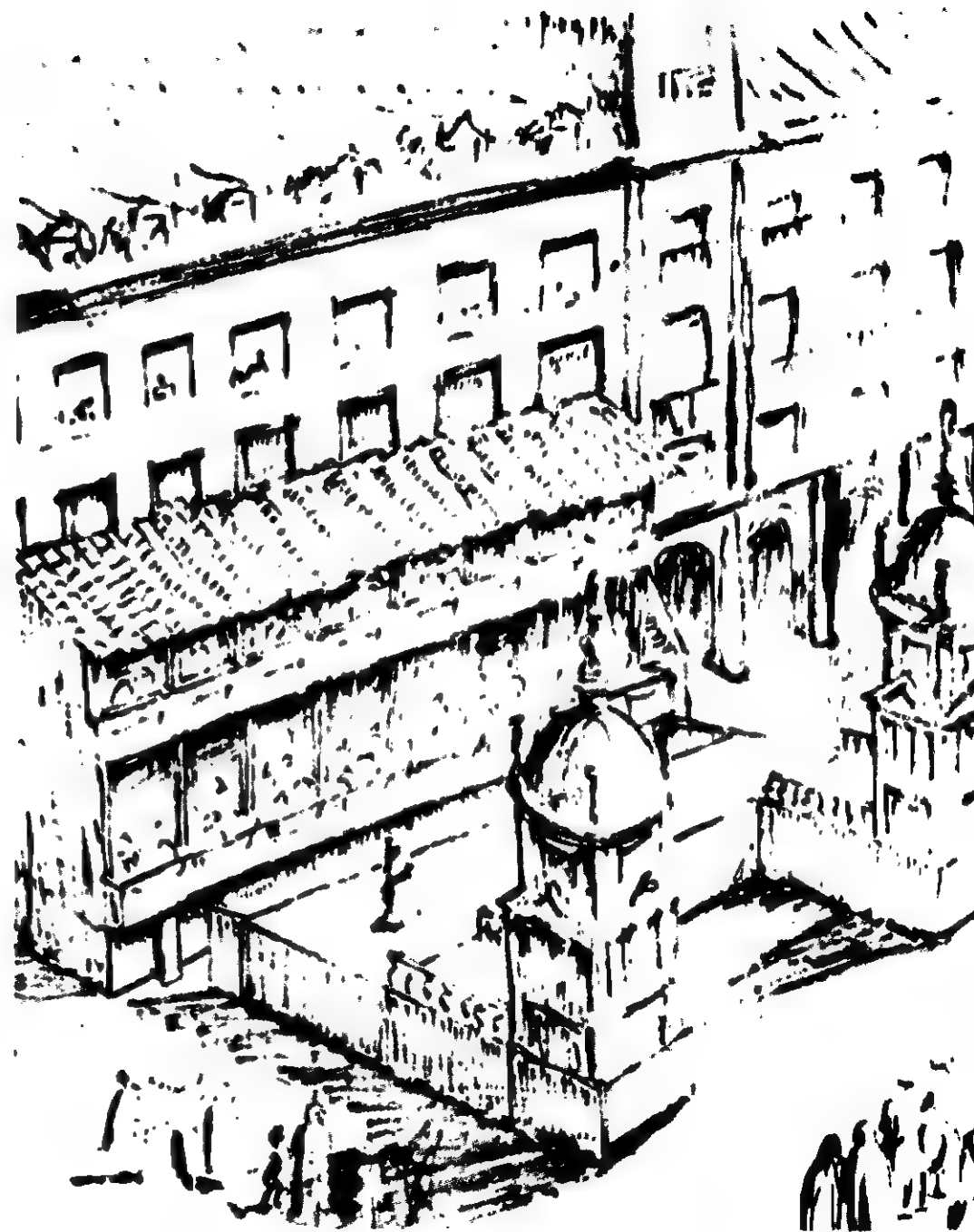


۸

تئاتر اسپانیا تا ۱۷۰۰

این دوره فرهنگ مورها بسی پیشرفته‌تر از فرهنگ اروپای فئودالی بود. فیلسوفان و دانشمندان مسلمان نفوذ عظیمی بر دانشگاه‌های قرون وسطایی اروپا داشتند، و صنعتگران آنها مورد جسد اروپاییان بودند. حوالی سال ۱۲۰۰، شاهان مسیحی شمال اسپانیا بر علیه مورها متحد گشتند، و در ۱۲۷۶ آنها را از قسمت اعظم خاک اسپانیا، بجز بخش جنوب شرقی، بیرون راندند. اما تا سال ۱۴۷۹ که سرزمینهای آراگون و کاستیل تحت فرمانروایی فردیناند و ایزابل متحد شدند، اسپانیا هنوز به صورت قدرت بزرگی در نیامده بود. در سال ۱۴۹۲ فرمانروایان جدید، مورها را

تئاتر در اسپانیا، همچون انگلستان، در سده‌های شانزدهم و هفدهم شکوفا شد. در حقیقت تئاتر اسپانیا بین سالهای ۱۵۸۰ و ۱۶۸۰ چندان بارور بود که این دوره را «عصر طلایی» درام اسپانیایی خوانده‌اند. خاستگاه درام اسپانیایی با درام انگلیسی متفاوت بود. بیشترین تأثیرات بر درام اسپانیایی از فرهنگ مورها آمده، زیرا مورها از سال ۷۱۱ اسپانیا را اشغال کردند، و تا سده‌ی پانزدهم بر آن تسلط داشتند. مسلمانان حدود پانصد سال شبه‌جزیره‌ی اسپانیا را، بجز بخش شمالی، در تصرف خود داشتند، و هنر اسپانیا در این دوران به شکوفایی خود رسید، زیرا در



منوع گردید، حفظ کردند.

درام مذهبی ی اسپانیا درست در هنگامی که اجرای نمایشهای مذهبی در کشورهای دیگر اروپایی ممنوع بود صاحب اعتبار شد، شاید به این دلیل که کلیسا در این دوره نظارت شدیدی را بر محتوای نمایشنامهها اعمال می‌داشت، به طوری که در نیمه دوم سده‌ی شانزدهم نمایشنامه‌های اسپانیایی در ارتباط نزدیک با کورپوس کریستی (ر. ک. فصل ۵) قرار گرفتند. شاید به همین دلیل این نمایشنامهها را اوتو- ساکرامنتال (۱۲) نامیدند.

اوتو ساکرامنتال (درام مقدس) خصوصیات نمایشنامه‌های اخلاقی و «مجموعه‌های نمایشی»ی مذهبی در انگلستان را تلفیق کرده بود. در این نمایشنامهها انسانها و چهره‌های فوق طبیعی در لباسهایی استعاری مثل گناه، برکت، لذت، اندوه، و زیبایی به هم در می‌آمیزند. داستان این نمایشنامهها از منابع گوناگونی برگرفته می‌شدند، حتی از منابع کاملاً غیر مذهبی، به شرط آنکه در تأیید مراسم دینی، و تعصبات کلیسایی می‌بودند.

هر چند نحوه‌ی تولید نمایشها از مکانی به مکان دیگر متفاوت بود، اما نمایشهای تهیه شده در مادرید را می‌توان الگوی کاملی برای نمایشهای اسپانیایی شناخت. تا ۱۵۵۰ مسؤولیت تهیه‌ی نمایشها بر عهده‌ی اصناف تجاری بود، و بین سالهای ۱۵۵۱ و ۱۵۵۸ شورای شهر این مسؤولیت را بر عهده گرفت. در این هنگام برای اجرای نمایشنامه‌هایی که بهترین درام‌نویسان اسپانیا می‌نوشتند، گروههای حرفه‌ای استخدام می‌شدند، بنا بر این در میانه‌ی سده‌ی شانزدهم نمایشهای مذهبی و نمایشهای عمومی به هم

تعالیم مذهبی، تأثیر فرهنگ مسیحی را می‌توان دریافت.

عامل عمده‌ی دیگری که بر درام اسپانیایی تأثیر داشت، موقعیت خود اسپانیا به عنوان يك قدرت جهانی بود. اسپانیا پس از سفر اکتشافی کریستوف کلمب در ۱۴۹۲، قدرت برتر دنیای جدید به شمار می‌رفت؛ و در سده‌ی شانزدهم سرزمینهایی را در افریقا، هلند، پرتغال، سیسیل، ایتالیا، و نقاط دیگر به تصرف خود در آورد، و در ۱۵۵۰ بدون تردید قدرتمندترین کشور جهان به شمار می‌رفت. از ۱۶۰۰ به بعد زوال امپراتوری اسپانیا آغاز شد، و در اواخر سده‌ی هفدهم به نهایت رسید. باید گفت درام اسپانیایی برتری خود را، نه به واسطه‌ی محتوا، بلکه به واسطه‌ی اعتماد به نفس، تحرک، گستردگی، و ایمان به خدا و کلیسا و دولت به دست آورده بود.

درام مذهبی در اسپانیا

به خاطر وجود فرهنگ مورها، درام مذهبی در قرون وسطی تنها در بخش شمال شرقی اسپانیا گسترش یافت. پس از تسلط مجدد مسیحیان بر اسپانیا، درام به عنوان وسیله‌ای برای آموزشهای مذهبی معرفی شد. تا میانه‌ی سده‌ی شانزدهم نمایشنامه‌های مذهبی ی اسپانیایی شبیه نمایشنامه‌های مذهبی ی اروپایی در قرون وسطی بودند، اما پس از ۱۵۵۰ نمایشنامه‌های اسپانیایی دارای ویژگیهای خاص خود شدند، و این ویژگی را تا ۱۷۶۵ که اجرای نمایشها در اسپانیا بکلی



تصویر ۱.۸. (۵) قلمروی مورها پس از سقوط خلفای سلمان. حدود ۱۰۶۰ میلادی.

هنگامی که کلیسای کاتولیک در نقاط دیگر اروپا دچار اغتشاش بود، در اسپانیا توانستند راست دینی ی (ارتدوکسی) مسیحی را مستقر و پایدار سازند. نفوذ فرهنگ مورها و مسیحیت کاتولیک را می‌توان به وضوح در درام اسپانیایی مشاهده کرد. از برخوردی که با زن و ناموس در درامهای اسپانیایی وجود داشت تأثیر فرهنگ مورها، و از تأکید بر ایمان و

بکلی از اسپانیا بیرون رانده و قسمت اعظم شبه جزیره‌ی اسپانیا را به صورت ملتی واحد در آوردند. فردیناندو ایزابل سپس قدم در راه مسیحی ساختن اسپانیا نهادند، و برای این امر، يك دستگاه تفتیش عقاید به راه انداخته، بدعتگذاران و مرتدان را تعقیب و کيفر می‌کردند. فرمانروایان جدید علاوه بر مورها، یهودیان را نیز از اسپانیا تبعید می‌کردند، و

صحنه‌های قابل حمل بسیار کوچک شده بودند، و جای کافی برای بازی نداشتند. در این دوره دو کاروس در پشت سکو و دو کاروس در دو جانب آن مستقر می‌شد. دو کاروس جانبی معمولاً خالی بودند و به عنوان فضای مخفی یا جایگاه ایجاد افکتهای مخصوص به کار می‌رفتند. آوردن چهار کاروس برای يك نمایش اوتو، و سپس چهار تای دیگر برای نمایش بعدی غیر عملی و ناشیانه می‌نمود، از اینرو در سال ۱۶۹۲، هشت واگن ثابت در اطراف سکوی اصلی مستقر ساختند. در دهه‌ی ۱۶۹۰ سکوی نمایش بین ۱۳/۵ تا ۱۵ متر عرض و ۱۱ متر عمق داشت.

بین هشت تا بیست روز پیش از آغاز مراسم کورپوس کریستی بازیگران موظف بودند برای تأیید نهایی، نمایش خود را در مقابل شورای شهر اجرا کنند. در برخی از شهرستانها اولین نمایش رسمی در داخل کلیساهای جامع اجرا می‌شد، اما در اوایل سده‌ی هفدهم رسم اخیر از رواج افتاد؛ البته همچنان در بسیاری از شهرهای کوچک اولین اجرا می‌بایست در مقابل کلیسا به نمایش در می‌آمد. از اجرای نمایش در داخل کلیساهای مادرید سندی نداریم، اما می‌دانیم که در همان اوایل سده‌ی هفدهم حتی در مقابل کلیساها نیز نمایش رواج نداشته است. اما کاروس‌ها هنوز در راهپیماییهای عظیم خیابانی شرکت داشتند، و اجرای نمایش به عنوان یکی از اجزای جشنواره‌های مذهبی پذیرفته شده بود.

شورای شهر، محل اجرای نمایش، و حتی تعداد اجراها را نیز تعیین می‌کرد، و اجرای نمایشها گاه چندین روز ادامه داشت. پس از ۱۶۰۰ معمولاً اولین اجرا در حیاط قصر و در مقابل شاه به نمایش در

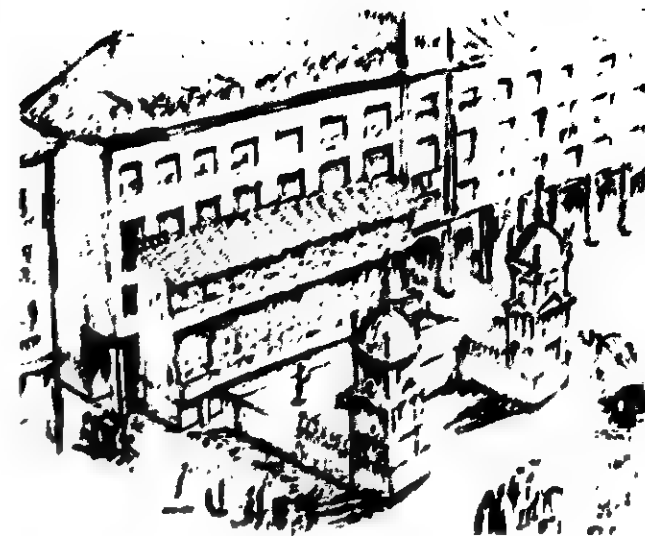
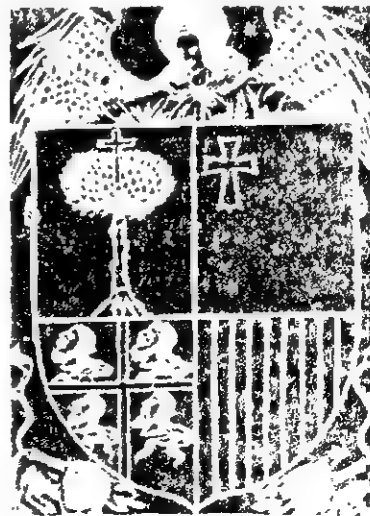
مادرید به صحنه بیاورند. به واسطه‌ی همین امکانات اجرایی متعدد، بازیگران انگیزه‌های فراوانی برای شرکت در جشنواره‌ها داشتند.

نمایشها بر روی کاروس^۵، یا واگنهایی که شهرداری فراهم می‌کرد اجرا می‌شدند. شهرداری همچنین این واگنها را به همدی وسایل لازم، به استثنای لباس و وسایل شخصی، مجهز می‌ساخت. تا ۱۶۴۷ برای هر نمایش دو کاروس مورد استفاده قرار می‌گرفت، و پس از این تاریخ تعداد این کاروس‌ها به چهار عدد افزایش یافت. کاروس‌های دو طبقه دارای قابهای چوبی پوشیده از پارچه‌های نقاشی شده بودند و کلبه‌ی تجهیزات مورد نیاز نمایشنامه‌ها را در خود داشتند. این کاروس‌ها توسط گاوهای نری با شاخهای آذین شده، از محلی به محل دیگر برده می‌شدند. اطلاعات ما درباره‌ی اندازه‌ی این واگنها تا دهه‌ی ۱۶۹۰ اندک است. در این هنگام واگنها حدود ۵ متر درازا و ۱۱ متر ارتفاع داشتند. نمای (فاساد) طبقه‌ی دوم این واگنها دارای دری با لولا بود، که در صورت لزوم گشوده می‌شد، و صحنه‌ی داخل آن در مقابل دید تماشاگران قرار می‌گرفت. طبقه‌ی اول نیز دارای دکور و صحنه بود، و بسیاری از واگنها به وسایل مکانیکی برای پرواز شخصیتها و اشیاء در صحنه مجهز بودند. همچنین برای ورود بازیگران به صحنه و لباس‌کنی از کاروس استفاده می‌شد.

تا سال ۱۶۴۷ يك صحنه‌ی قابل حمل (به صورت يك گاری ضمیمه) همراه با کاروس، که محل بازی بود، حرکت می‌کرد. پس از ۱۶۴۷، هنگامی که ۴ واگن برای هر نمایش به کار رفت، يك سکوی ثابت در مکان نمایش مستقر کردند، زیرا در این هنگام

تصویر ۲.۸. بازسازی يك اوتوساکرامنتال در میدان میور، مادرید؛ اثر ریچارد ساترن. این طرح براساس يك نقشه‌ی ساختمانی از ۱۶۴۴ تهیه شده است. دو کاروس در دو طرف سکوی اصلی، و جایگاه جمع سکلی که برای شورای شهر و شورای کاستیل در نظر گرفته شده‌اند قابل توجه‌اند. از کتاب تئاتر در رنسانس. مرکز ملی تحقیقات علمی. پاریس.

تصویر ۳.۸. (۵) صفحه عنوان يك اوتوساکرامنتال اسپانیایی. این نمایشهای مذهبی تا مدتها پس از ظهور نمایشهای غیرمذهبی نیز اجرا می‌شدند.



نزدیک شدند.

در پایان سده‌ی شانزدهم برای تهیه‌ی نمایشها الگوی اتخاذ شد که پس از آن با تغییراتی جزئی الگوی تهیه‌ی همدی نمایشها گردید. تا سال ۱۵۹۲ سالانه ۳ نمایش و پس از آن ۴ نمایش اوتو تهیه می‌شد، و در ۱۶۴۷ به سالی ۲ نمایش کاهش یافت. نمایشها گاه جدید و گاه قدیمی بودند، به استثنای سالهای بین ۱۶۴۷ و ۱۶۸۱ در مادرید که همدی نمایشها جدید بودند و تنها توسط کالدرون^۶ نوشته شدند. تا سال ۱۵۹۲ نمایشها تنها توسط يك گروه تهیه می‌شدند، و پس از این سال دو گروه یا شرکت دیگر نیز افزوده شدند. این گروهها در مراسم روزی بزرگ (لنت) انتخاب می‌شدند. علاوه بر دستمزد قابل توجهی که به این گروهها پرداخت می‌شد، به آنها مجوزی انحصاری نیز برای اجرای نمایش در مکانهای عمومی، جشنهای عید پاک، و کورپوس کریستی اعطا می‌گردید. پس از خاتمه‌ی جشن کورپوس کریستی گروهها اجازه داشتند به شهرهای مجاور نیز سفر کرده، و اوتو اجرا کنند، و پس از آن اجازه داشتند نمایش خود را در تالارهای عمومی

آغاز درام غیر مذهبی

از حدود ۱۴۷۰ تا ۱۵۵۰ اسپانیا رابطه‌ی نزدیکی با ایتالیا پیدا کرد، و در این سالها توجه محافل روشنفکری اسپانیا به آموزشهای کلاسیک جلب شد. در ۱۵۰۸ دانشگاهی در آلكالا د ینارس^{۱۱} برای تدریس لاتین، یونانی، و عبری تأسیس شد، و این آموزشها به سرعت راه خود را به درام کلاسیک گشودند. در طول سده‌ی شانزدهم آثار بسیاری از لاتین و یونانی به زبان اسپانیایی ترجمه شدند و در مقیاس گسترده‌ای به چاپ رسیدند؛ صنعت چاپ در ۱۴۷۳ به اسپانیا راه پیدا کرده بود.

در سال ۱۵۰۰ درام غیر مذهبی در اسپانیا پدید آمده بود. شاید مهمترین نمایشهای اولیه‌ی غیر مذهبی در اسپانیا کم‌دی کالیستو و ملیبی^{۱۲} باشد که نخست در ۱۴۹۹ به چاپ رسید. این متن بیش از آنکه یک نمایشنامه باشد، داستانی بود که از طریق دیالوگ گفته می‌شد. چاپ ۱۴۹۹ از این کتاب دارای ۱۶ پرده است و در چاپ ۱۵۰۲ به ۲۱ پرده افزایش یافته است. این کتاب منسوب به فرناندو د روخاس^{۱۳} (حدود ۱۴۶۵ - حدود ۱۵۴۱) است که احتمالاً بخشهایی از آن را دیگران نوشته‌اند. کالیستو و ملیبی هرگز اجرا نشد، اما خوانندگان فراوانی به دست آورد، و این امر بدون شك نویسندگان بعدی را در شخصیت پردازی و موقعیت سازی آثارشان تحت تأثیر قرار داده است. صحنه‌های مربوط به لاسلستینا^{۱۴}، دلال محبت میان کالیستو و ملیبی بویژه شهرت زیادی پیدا کردند. در این صحنه‌ها زندگی محقر مردم فقیر نشان داده می‌شود.

می‌آمد. پس از آن نمایشهای عمومی معمولاً در میدانی در مقابل تالار شهرداری اجرا می‌شدند، به این ترتیب که يك روز «شورای کاستیل» (نیرومندترین گروه‌های دولتی)، و روز دیگر «شورای شهر» نمایش را تماشا می‌کرد. برای چندین شورای دولتی دیگر نیز اجراهای ویژه‌ای عرضه می‌شد، و حداقل دو بار نیز برای عموم نمایش داده می‌شد.

علاوه بر اوتوها، بازیگران میان‌برده‌ها (اینترلودها)ی کوتاه فارس و رقص نیز اجرا می‌کردند. نمایشگران دیگری نیز از طرف شورای شهر استخدام می‌شدند تا غولها و ازدهای عظیم کارناوالها را در خیابانها بگردانند و رقصهای سنتی اجرا کنند. در سال ۱۷۶۵ اعلام شد: از آنجا که کارناوالها بیش از حد رواج یافته‌اند، و چون محتوای فارسها و رقصها مورد اعتراض قرار گرفته، و چون نمایشهای مذهبی توسط بازیگرانی اجرا می‌شوند که اخلاقتان مورد تأیید نیست، لذا نمایشهای اوتو بکلی تعطیل می‌شوند. همه‌ی این شکایات از سده‌ی شانزدهم آغاز شده بود و احتمالاً دلایل مهمتر دیگری نیز در کار بوده است. اما باید گفت که مرگ کالدرون در سال ۱۶۸۱ نیز در سقوط نمایشهای اوتو دخیل بوده است، زیرا پس از آن اوتوهای اجرا شده صرفاً تکرار و تقلید اوتوهای قدیمی بودند. یکی دیگر از دلایل تعطیل شدن اوتوها آن بود که پس از ۱۷۰۵ اوتو تنها در تئاترهای عمومی اجرا می‌شد، و جنبه‌ی آیینی خود را از دست داده بود. علت سقوط و ممنوعیت نمایشهای اوتو هر چه باشد، باید گفت اوتوها موجب پیدایش نمایشهای حرفه‌ای دیگر در طول ۲۰۰ سال بوده‌اند.

خوان دل اینسینا^{۱۵} (۱۴۶۹ - ۱۵۲۹) غالباً به عنوان پایه‌گذار درام اسپانیایی شناخته می‌شود، زیرا آثار اولیه‌ی او پیش از کالیستو و ملیبی نوشته شده‌اند. اینسینا پس از تحصیل نزد نبریخا^{۱۶}، انسانگرای بزرگ اسپانیایی، به نوشتن «اکلوگ»^{۱۷} (سرودهای چوپانان) روی آورد. این شکل دراماتیک اسپانیایی تقلیدی است از شیوه‌ی درامهای پاستورال ایتالیایی، اما اولین نمایشنامه‌های اینسینا، که در دهه‌ی ۱۴۹۰ نوشته شده‌اند، اساساً مذهبی بودند. وی پس از سفر به ایتالیا آغاز به نوشتن آثار غیر مذهبی مثل ترانه‌ی پلاسیدا و ویکتوریانو^{۱۸} (۱۵۱۳) کرد. آثار نسبتاً ساده‌ی اینسینا اولین درامهای غیر مذهبی اسپانیایی‌اند که اجرا شده‌اند. درام‌نویس دیگر این دوره پارتولومه د توریس ناهارو^{۱۹} (حدود ۱۴۸۰ - ۱۵۳۰) نام داشت. وی در ابتدا از درامهای اینسینا تقلید می‌کرد، اما بعدها فارسها و کم‌دیهای مفصل و پیشرفته‌ای نوشت. ناهارو

نیز همچون اینسینا مدتی در ایتالیا بسر برده بود. نمایشنامه‌های ناهارو پیش از انتشار در اسپانیا، در سال ۱۵۱۷ تحت عنوان پروبالادیا^{۲۰}، در ایتالیا اجرا شدند. ساختمان نمایشنامه‌های او ابتدایی و بدون پیش درآمد (پرولوگ) هستند، لذا بسیاری از حرکت‌های نمایشی در آنها نامفهوم است، اما نظم روان و مباحث ساتیری آثار او خوانندگان فراوانی داشته است. درام‌نویس دیگر جیل ویسنته^{۲۱} (حدود ۱۴۶۵ - حدود ۱۵۳۹) اساساً برای دربار پرتغال می‌نوشت، اما بسیاری از نمایشنامه‌های او به زبان اسپانیایی نوشته شده‌اند. وی را به خاطر استعداد غنایی، تنوع بسیار، مایه‌های کمیک و خود انگیختگی آثارش عموماً برتر از معاصرانش می‌شمارند.

علاوه بر آثار داخلی، در ۱۵۴۸ نمایشنامه‌های ایتالیایی نیز در صحنه‌هایی به سبک ایتالیایی در دربار اسپانیا اجرا می‌شدند. همه‌ی درامهای غیر مذهبی

تصویر ۴۸ صفحه عنوان کتاب کالیستو و ملیبی.
چاپ تولدو، ۱۵۳۸

اولیه در اسپانیا برای تماشاگران اشرافی نوشته شده‌اند، و تأثیر آنها بر تئاتر حرفه‌ای قابل توجه نیست، اما باید اذعان داشت بنایی که این نمایشها مستقر ساختند درام‌نویسان بعدی را الهام بخشید.

تئاتر حرفه‌ای اولیه در اسپانیا

خاستگاه تاریخی نمایشهای حرفه‌ای در اسپانیا، همچون کشورهای دیگر، مبهم است، و تا دهه‌ی ۱۵۴۰ بازیگر حرفه‌ای در اسپانیا وجود نداشت، هر چند می‌دانیم که در ۱۴۵۴ بازیگران در ازای دریافت مزد در جشنواره‌ی کورپوس کریستی نمایش می‌دادند. در سال ۱۵۳۹ برای یک نمایش فارس در کلیسای جامع تولدو ۶ بازیگر استخدام شدند، و می‌دانیم که در ۱۵۲۹، ۱۵۳۵ و ۱۵۳۸ شرکت‌های نمایشی ایتالیا در اسپانیا نمایش می‌داده‌اند، و نیز می‌دانیم که در ۱۵۵۰ تعدادی گروه نمایشی در اسپانیا وجود داشت که غالباً در استخدام جشنواره‌ی کورپوس کریستی بودند.

اولین چهره‌ی برجسته در تئاتر حرفه‌ای اسپانیا لویه در روئندا^(۱۱) (حدود ۱۵۱۰ - حدود ۱۵۶۵) نام دارد، و اولین بار در ۱۵۴۲ به خاطر شرکت در یک نمایش مذهبی در سویل^(۱۲) نام او به میان آمده است. در سال ۱۵۵۱ روئندا شهرت کافی به هم زده بود، زیرا فرماندار والودولید^(۱۳) و سپس فرماندار پایتخت اسپانیا در این سال از او برای اجرای نمایش دعوت کرده‌اند. وی در آن سال در مقابل فیلیپ دوم نیز نمایش داد. روئندا از ۱۵۵۲ تا ۱۵۵۸ با حقوق قابل توجهی در

مادرید استخدام شد تا نظارت بر جشنهای کورپوس کریستی را بر عهده بگیرد. بعلاوه، روئندا گاه در نمایشهای درباری نیز نقشهایی را ایفا می‌نمود، و سفرهای فراوانی برای اجرای نمایش انجام می‌داد. روئندا همچنین نخستین نویسنده‌ی معتبری است که برای مردم عادی نمایشنامه نوشت. تعدادی از آثار او از جمله شیادان^(۱۴)، مدورا^(۱۵)، آرمیلنا^(۱۶)، و اوفه‌میا^(۱۷) به دست ما رسیده‌اند. لطیفه‌های ملموس و دیالوگهای بدیع در آثار او به فارسیهای قرون وسطی شباهت دارند. شخصیت‌های ابله و ساده‌دل (که روئندا خود نقش آنها را ایفا می‌نمود) در آثار او تحول بسیاری یافته‌اند. سروانتس گفته است که صحنه‌ی نمایشهای روئندا از چهار یا پنج تخته که روی نیمکت‌هایی قرار داشتند تشکیل شده بود و پشت آنها پرده‌ای آویخته می‌شد. لباس در نمایشهای او از «چهار پوستین سفید تزیین شده با چرم» ساخته می‌شد. این شرح غالباً به عنوان توضیحی کافی در مورد صحنه‌های تئاترهای حرفه‌ای در دوران روئندا پذیرفته شده است. اما با یک بررسی اجمالی از گزارشهای آن زمان می‌توان دریافت که سروانتس نمایشهای حرفه‌ای را بسیار ساده می‌بیند، زیرا این گزارش را پس از پنجاه سال به هنگام نقل خاطرات جوانی خود آورده است. روئندا در قراردادی برای یک نمایش در کورپوس کریستی، درخواست لباسهایی از ابریشم و مخمل کرده است، و ظاهراً وی چنین لباسهایی را در نمایشهای دیگر، بویژه در نمایشهایی که در دربار اجرا می‌کرد نیز به کار می‌برده است. احتمال دارد که سروانتس یکی از نمایشهای دلقکی روئندا را دیده باشد، زیرا استفاده از یک پس زمینه ساده‌ی فرش و پوست گوسفند مناسب

چنین نمایشهایی است.

در دوران زندگی روئندا تئاترهای دائمی وجود نداشتند. وی گاه در حیاط خانه‌ای، گاه در یک فضای داخلی، گاه در میدان شهر، و گاهی نیز در دربار نمایش اجرا می‌کرد، و همچون همکاران انگلیسی و ایتالیایی خود، وی نیز قادر بود اجرای خود را با شرایط گوناگون تطبیق دهد. هر چند امروزه روئندا پایه‌گذار تئاتر حرفه‌ای در اسپانیا شناخته می‌شود، اما عملاً تنها یک بازیگر موفق در دوران خود بوده است. به هر حال مورخان، تئاتر اولیه‌ی اسپانیا را بر اساس آثار وی تجسم کرده‌اند.

تئاتر در اسپانیا ناگهان در دهه‌ی ۱۵۷۰ رواج بسیار گرفت. بازیگران در سراسر کشور مورد توجه قرار گرفتند و تئاترهای دائمی رو به فزونی نهادند. مراکز اصلی تئاتر اسپانیا مادرید (که پس از ۱۵۶۰ پایتخت اسپانیا شد) و سویل بودند، اما شهرهای دیگر از جمله بارسلون^(۱۸) والنسیا^(۱۹)، غرناطه^(۲۰)، کوردوبا^(۲۱)، و شهرهای دیگر نیز گروه‌های نمایشی داشتند.

با آنکه پس از مرگ روئندا تقاضا برای نمایشنامه‌های تازه‌تر افزایش یافت، اما تا حدود ۱۵۹۰ هیچ نویسنده‌ی مهمی ظهور نکرد، و در این هنگام لویه در وگا^(۲۲) نمایشنامه‌نویسی را آغاز کرد. بین سالهای ۱۵۶۵ و ۱۵۹۰ نمایشنامه‌ها توسط گردانندگان شرکت‌های تئاتری به صحنه می‌آمدند، و این شیوه تا سده‌ی هفدهم با گماشتن گردانندگان شرکت‌ها به عنوان اوتور در کمپدیا^(۲۳) (مؤلف نمایش) ادامه داشت. در این سالها دو درام‌نویس - کوئنها و سروانتس - به شهرت رسیدند. خوان در لا کوئنها^(۲۴) (۱۵۵۰ - ۱۶۱۰) که در سویل می‌زیست، اولین درام‌نویسی است که در آثارش

از داستانهای اسپانیایی استفاده کرده است، و نمایشنامه‌ی هفت کودک لارا^(۲۵) از اوست. وی در نمایشنامه‌های موضوعهای کلاسیک و زندگی روزمره مردم را به کار می‌گرفت. میگئل و سروانتس^(۲۶) (۱۵۴۷ - ۱۶۱۶) اساساً به خاطر داستان ضد قهرمانی‌ی دون کیشوت^(۲۷) مشهور است. اما وی همچنین ۳۰ نمایشنامه نوشته که ۱۶ تای آنها به دست ما رسیده‌اند. بهترین نمایشنامه‌های موجود او عبارتند از: محاصره‌ی نوماسیا^(۲۸)، که درباره‌ی حمله‌ی رومیان به یک شهر اسپانیایی است؛ سفر آرخل^(۲۹)، که درباره‌ی مردانی است که گرفتار دزدان دریایی الجزایری شده‌اند؛ و روفیان خوشبخت^(۳۰)، که درباره‌ی زندگی‌ی آن دوران مردم اسپانیا است. اما نمایشنامه‌های سروانتس، که اغلب آنها بین ۱۵۸۰ و ۱۶۰۰ نوشته شده‌اند، پس از ظهور آثار لویه در وگا اهمیت یافتند. در پایان سده‌ی شانزدهم تعدادی درام‌نویس متوسط نیز صاحب نام شده بودند.

از آنجا که اصطلاحات تئاتری اسپانیایی خاصه‌اند، لذا یک بررسی اجمالی می‌تواند روشنگر باشد. کمپدیا^(۳۱) اصطلاحی است که در مورد نمایشنامه‌های کامل و بلند مدت، چه کمیدی و چه جدی به کار می‌رفت، کمپدیاها غالباً به سه پرده تقسیم می‌شدند، و سنت پنج پرده‌ای هرگز در اسپانیا رایج نگشت. کمپدیا خود دارای دو نوع اصلی بود: کاپا ای اسپادا^(۳۲)، یا کمیدی «شنل و شمشیر»، نامی که از لباس رایج مردان طبقات متوسط گرفته شده بود، و این نوع کمیدی همیشه درباره‌ی چنین مردمی است؛ نوع دوم تئاتر^(۳۳)، رویدو^(۳۴) («سر و صدا»)، یا کوئرپو^(۳۵) («آندام»); این اصطلاحها به نمایشنامه‌هایی اطلاق



تصویر ۵۸. (۵) لویه فلیکس و وگا، پرکارترین
درام نویس اسپانیا و جهان. که برخی آثار او را با
شکسپیر مقایسه می کنند.

لویه و وگا و معاصرانش

پرکارترین درام نویس اسپانیایی لویه فلیکس و وگا
کارپیسو^(۵) (۱۵۶۲ - ۱۶۳۵) نام دارد، که آثارش
همچون زندگی خصوصی او پرتلاطم اند. وی عضو
نیروی دریایی اسپانیا (آرمادای اسپانیا)، منشی
یک نجیبزاده، درگیر کسب و کار و عشق و عاشقیهای
گوناگون، و سرانجام پس از ۱۶۱۴، یک روحانی تمام
عیار بوده است. به رغم مشغولیات فراوان، تألیف ۴۸۳
کمدیا را به او نسبت داده اند. مجموع آثار او را ۱۸۰۰
نمایشنامه برآورد کرده اند که بیش از ۴۵۰ نمایشنامه
او به دست ما رسیده است. وی برخی از این
نمایشنامه ها را در ظرف چند روز نوشته است، و در
اواخر عمر هفته ای دو نمایشنامه می نوشت.
به خاطر کثرت نمایشنامه های لویه ارزیابی
همه ی آثار او مشکل است، اما بررسی بسیار کلی
آنها میسر است. روی هم رفته همه ی نمایشنامه های او

می شدند که درباره ی فرمانروایان، نجبا، شخصتهای
اساطیری، یا مقدسان بودند، و این اشخاص در زمانها
یا مکانهایی نامنتظر قرار می گرفتند. تا سال ۱۶۱۵ هر
نمایش با یک لوا^(۶) («تقدیمنامه»)، یا پیش درآمد، آغاز
می شد که یک تک گویی یا تنها یک طرح دراماتیک بود.
این طرح برای جلب توجه و خوش آمد گویی به
تماشاگران تقدیم می شد، و معمولاً شامل رقص و آواز
بود. هر چند این رسم پس از ۱۶۱۵ از رواج افتاد اما
لوا تا سالها در نمایشنامه ها گنجاییده می شد.
انترمه^(۷) («میان پرده») یا یک طرح موضوعی کوتاه
نیز در فاصله ی تنفس میان پرده ها اجرا می شد. برخی
انترمه ها به آواز، و بعضی به گفتار، و گاه ترکیب هر
دو بودند. حدود ۱۶۵۰ به فارسیهای کوتاه سته^(۸) نیز
گفته می شد، و گاه انترمه را نیز سته می خواندند.
غالب درام نویسان اسپانیایی در همه ی این اشکال
نمایشنامه نوشته اند.



تصویر ۶۸. (۵) تیرسو و مولینا، راهبی که به
واسطه ی نوشتن نمایشنامه از طرف کلیسا توبیخ شد.
وی پایه گذار شخصیت دون خوان است.

حاوی حرکتی روشن و معین هستند، که هیجان و اوج
داستان از دل همین حرکت می جوشد. بسیاری از آثار
او در اطراف تضاد میان عشق و شرف دور می زنند، و
این الگو بعدها غالب آثار دراماتیک اسپانیایی را تحت
تأثیر قرار داد. لویه پایان غم انگیز در نمایشنامه را
دوست نمی داشت از اینرو وسایلی می یافت تا تضادها
را با خوشی برطرف کند. شخصتهای آثار او از میان
همه ی طبقات و سنخهای انسانی برگزیده شده اند و
لویه با همه ی آنها رفتاری دلسوزانه دارد. در
نمایشنامه های او زنان مهمترین نقشها را دارند. نقش
گراسیوسو^(۹) یا ساده لوح از آثار او به وجود آمد، زیرا
این شخصیت از تیپهای استاندارد زمان او به شمار
می رفت. دیالوگهای نمایشنامه های لویه طبیعی، زنده، و
متناسبند، و در زبان دیالوگ از اشکال گوناگون شعری
استفاده می کنند. درام نویسان اسپانیایی هرگز نتوانستند
اشعار سبید، یا بی قافیه به سبک انگلیسی را در آثار
خود به کار گیرند. به رغم دستاوردهای قابل توجه لویه

و وگا نمی توان او را با شکسپیر برابر دانست، هرچند
غالباً این دو را با هم مقایسه می کنند. لویه عمیقاً به
درون انسان نفوذ نکرده است، و جانب تاریک زندگی
همواره در آثار او با پایان خوش تعدیل می یابد؛
نمایشنامه های لویه سرشار از عوامل غافلگیر کننده
است، اما بینش نو در آنها بسیار اندک است. در
نمایشنامه های لویه زندگی همواره متنوع و رنگارنگ
است، بی آنکه مقصود و اهمیت این تنوع باز شود.
بدون تردید لویه و وگا محبوبترین نویسنده ی
زمان خود بوده، و بهترین اثر او از نظر تماشاگران امروزی
فونته آوه خونا^(۱۰) (گودال گوسفندان، حدود ۱۶۱۴)
است. در این نمایشنامه مالکی خونخوار به دست
روستاییان کشته می شود، زیرا حتی زیر شکنجه نیز به
گناهان خود اعتراف نمی کند. در پایان کار شاه
روستاییان را از کیفر می رهاوند. بسیاری از منتقدان در
این نمایشنامه احساسات انقلابی یافته اند، هر چند که
نمایشنامه بیشتر در تجلیل شاه نوشته شده، که دستگاه



تصویر ۷.۸. (۵) پدرو کالدرون د لا بارکا، درام‌نویس بزرگ اسپانیایی.

هنگامی که کاتالونیا و پرتغال بر علیه اسپانیا متحد شدند، کالدرون تنها يك كمدیای ممتاز به نام شهردار زالامی (۳۱) (حدود ۱۶۴۲) نوشت. این كمدیا داستان يك زارع است که در تعقیب افسری است که به دخترش تجاوز کرده است. پس از ۱۶۵۲ همه‌ی نمایشنامه‌های غیر مذهبی‌ی کالدرون به سفارش دربار نوشته شده‌اند. این نمایشنامه‌ها کوتاه و ساده، و غالباً بر اساس اساطیر کلاسیک نوشته شده‌اند و قطعات همسرای و دیالوگهای آنها با موسیقی همراهند. چون بسیاری از این نمایشنامه‌ها در محل شکارگاه سلطنتی، زارزونلا (۳۲)، اجرا شده‌اند، این شکل دراماتیک بعدها به نام زارزونلا شناخته شد. این نوع كمدی موزیکال در اسپانیا محبوبیت فراوانی کسب کرد.

کالدرون را به خاطر اوتو ساکرامنتال‌هایش ستوده‌اند، زیرا این شکل دراماتیک را کمال بخشید. وی در اوتوهای خود تعصبات کاتولیکی را در قالب

پایان خوش به سرانجام می‌رسد؛ نوع دوم نمایشنامه‌های جدی، که اکثر آنها درباره‌ی حسادت و عشق و شرفند، و مشهورترین آنها نمایشنامه‌ی به خاطر شرف (۳۰) است. این نمایشنامه داستان پزشکی است که برای حفظ آبروی خود همسرش را بی سر و صدا می‌کشد.

مشهورترین نمایشنامه‌ی غیر مذهبی کالدرون، زندگی يك رؤیاست (۳۱) (حدود ۱۶۳۶)، استعاره‌ای فیلسوفانه درباره‌ی وضعیت انسان و راز آفرینش است. شخصیت اصلی این نمایشنامه، سچیسوندو (۳۲)، شاهزاده‌ای است که در گمنامی و دور از دربار تربیت یافته است. روزی در حال بی‌خبری او را به دربار می‌برند، و در آنجا درمی‌یابند که مرد بی‌ارزشی است، و دوباره او را به محل قبلی خود باز می‌گردانند؛ وی چنین گمان می‌کند که اقامت کوتاهش در دربار يك رؤیا بوده است. در سالهای بحرانی‌ی پس از ۱۶۴۰،

پردازی، و احساسات ظریف اخلاقی را بنای حرکت دراماتیک قرار می‌دهد.

کالدرون و معاصرانش

لوپه د وگا پیش از مرگ رقیبی یافت، کالدرون، که بسیاری از منتقدان او را برتر از لوپه ارزیابی کرده‌اند. به رغم لوپه و معاصرانش که درام‌نویسان تئاترهای عمومی محسوب می‌شوند، کالدرون و معاصرانش بهترین درام‌نویسان دربار بوده‌اند. بسیاری از مورخان این جایگاهی تئاتر از خیابان به قصر را از دلایل عمده‌ی سقوط درام اسپانیایی پس از ۱۶۵۰ دانسته‌اند.

پدرو کالدرون د لا بارکا (۳۱) (۱۶۰۰ - ۱۶۸۱) فرزند یکی از مقامات درباری بود. وی پس از تحصیلات دانشگاهی به خدمت يك نجیب‌زاده درآمد. در ۱۶۵۱، پس از يك سلسله مصایب شخصی وارد کسوت روحانیت شد و همچنان به نوشتن اوتو ساکرا متال (نمایشنامه‌های مذهبی) برای مردم مادرید و نمایشنامه‌هایی برای دربار ادامه داد. از میان ۲۰۰ نمایشنامه‌ای که به او نسبت می‌دهند ۱۰۰ نمایشنامه به دست ما رسیده است که ۸ تای آنها اوتو هستند.

کالدرون بهترین نمایشنامه‌های غیر مذهبی‌ی خود را بین ۱۶۲۲ و ۱۶۴۰ نوشته است. نمایشنامه‌های او دو نوع‌اند: كمدیهای «شنل و شمشیر»، همچون كمدی‌ی باتوی خیالی (۳۱) (۱۶۲۹)، که در آنها يك داستان پر ماجرای عشق و سوءتفاهم با

ملوك الطوائفی را برمی‌چیند. در میان بهترین نمایشنامه‌های «شنل و شمشیر» لوپه د وگا می‌توان سگ باغبان (۳۸) (حدود ۱۶۱۵) «پولاو مادرید» (۳۹) (۱۶۰۳)، و یقینی بر يك شك (۴۰) (حدود ۱۶۲۵) را نام برد.

لوپه د وگا که مهمترین درام‌نویس دوران خود محسوب می‌شد، با نویسندگان کم‌ارجتری معاصر بوده است. مهمترین درام‌نویسان معاصر لوپه یکی گیلن د کاسترو (۴۱) (۱۵۶۹ - ۱۶۳۱) است که از دوستان و پیروان لوپه بود و نمایشنامه‌های متعددی نوشت. کاسترو امروزه فقط به خاطر نمایشنامه‌ی ماجراهای جوانی‌ی سید (۴۲) در خاطرها مانده است؛ درام‌نویس مشهور دیگر تیرسو د مولینا (۴۳) (حدود ۱۵۸۴ - ۱۶۴۸) است، راهبی که پس از توبیخ شدن از جانب شورای مذهبی‌ی کاستیل درام‌نویسی را کنار گذاشت. گفته می‌شود مولینا ۴۰۰ نمایشنامه نوشته، که ۸۰ نمایشنامه‌ی او به دست ما رسیده است. مهمترین نمایشنامه‌ی او شاید سویل (۴۴) نام دارد، که پایه‌گذار شخصیت دون خوان (۴۵) به شمار می‌رود. درام‌نویس دیگر خوان روئیز د آلارکن (۴۶) (حدود ۱۵۸۱ - ۱۶۳۹) متولد مکزیک و تحصیل‌کرده‌ی اسپانیاست. وی در اسپانیا برای دولت کار می‌کرد و ۳۰ نمایشنامه نوشته است. آلارکن در آثار خود برای رسیدن به کمال تلاش می‌کرد، در حالیکه معاصرانش گرایش به سادگی داشتند. زیباترین نمایشنامه‌های او درباره‌ی زندگی درباری است، و بهترین آنها حقیقت مشکوک (۴۷) (۱۶۲۸) نام دارد. این نمایشنامه درباره‌ی دردسرهایی است که مردی جوان به خاطر عدم توانایی در گفتن حقیقت ایجاد می‌کند. آلارکن در آثار خود شخصیت

داستانهایی نمادین همراه با دیالوگهای بسیار زیبایی پرورانده است. با آنکه کالدرون از آغاز درام نویسی خود اوتو می نوشت، اما بویژه پس از ۱۶۴۷ بار دیگر به این شکل نمایشی روی آورد و تا هنگام مرگ سالی دو اوتو نوشت. همه ی اوتوهایی که بین ۱۶۴۷ و ۱۶۸۱ در مادرید اجرا شده اند توسط کالدرون نوشته شده اند. پرستش صلیب (۱۶۳۳) و بزرگترین تئاتر دنیا (حدود ۱۶۴۵) بهترین اوتوهای او هستند، که آنها را قبل از کشیش شدن نوشته است.

در میان معاصران کالدرون دو درام نویس، روخاس زوربلا و موره تو، برجسته ترند. فرانسیسکو و روخاس زوربلا (۱۶۰۷ - حدود ۱۶۴۸) در مادرید می زیست. وی اساساً برای دربار و تئاتر سلطنتی می نوشت. بهترین آثار شناخته شده ی او در برابر شاه همه برابرنده (۱۵۸۸)، داستان نجیب زاده ای است که مردی را که به زن او تجاوز کرده می کشد، اما شاه او را می بخشد. در کمیدی سبک، روخاس زوربلا با آثاری همچون ورزش هالوها (۱۵۸۱) و زنان چه جور موجوداتی هستند (۱۶۰۰)، نوع جدیدی از کمیدی را ابداع کرد. وی در این کمدیها تعدادی شخصیت های عالیه و باشکوه را به جای شخصیت های سنتی گراسیوسو، به عنوان عامل خنده نشانده، متأسفانه چون روخاس پیروانی نداشت، سنت شکنی او تأثیر زیادی در تئاتر اسپانیا بر جای نگذاشت، اما نمایشنامه های او در فرانسه طرفداران بسیاری یافت، و درام نویسان فرانسوی از جمله اسکارون، توماس کُرنی، ولسازاز او پیروی کردند.

اوگوستین موره تو (۱۶۱۸ - ۱۶۶۹) در مادرید متولد شد، و پاره ی اعظم زندگی خود را در دربار

گذراند، و عمدتاً برای دربار نوشت. مشهورترین نمایشنامه ی او تحقیر در برابر تحقیر (۱۶۱۱) است که الهام بخش مولییر در نمایشنامه ی پرئس الید گردید. نمایشنامه ی موره تو درباره ی زنی است که همه ی عشاق خود را تحقیر می کند، و سرانجام به یکی از آنها دل می بندد. این بار اوست که توسط معشوق خود تحقیر می شود. شعر لطیف موره تو پرشکوه و هوشیارانه است، و شخصیت های جالبند. وی در میان تماشاگران اشرافی طرفداران بسیاری پیدا کرده بود. غالب نمایشنامه های موره تو اقتباسهایی از کمیدیهای لوبه و وگا و دیگران هستند.

حجم خلق آثار نمایشی در عصر طلایی تئاتر اسپانیا حیرت انگیز بود، زیرا تا سال ۱۷۰۰ بالغ بر ۳۰،۰۰۰ نمایشنامه در اسپانیا نوشته شده است. درام اسپانیایی از نظر کیفیت و قدرت با انگلستان عصر الیزابت بین سالهای ۱۵۸۴ و ۱۶۴۲ قابل مقایسه است، اما به خاطر عدم توانایی در نفوذ به مابهت تقدیر انسان و اشتغال مدام در محدوده ی غرور و شرف، این آثار در مقایسه با بهترین آثار انگلیسی در رده ی دوم قرار می گیرند. با وجود این بسیاری از نمایشنامه های اسپانیایی مورد تقلید گسترده ای در خارج از اسپانیا قرار گرفتند، و در خاک اسپانیا نیز اساندهای پایداری را بر جای نهادند.

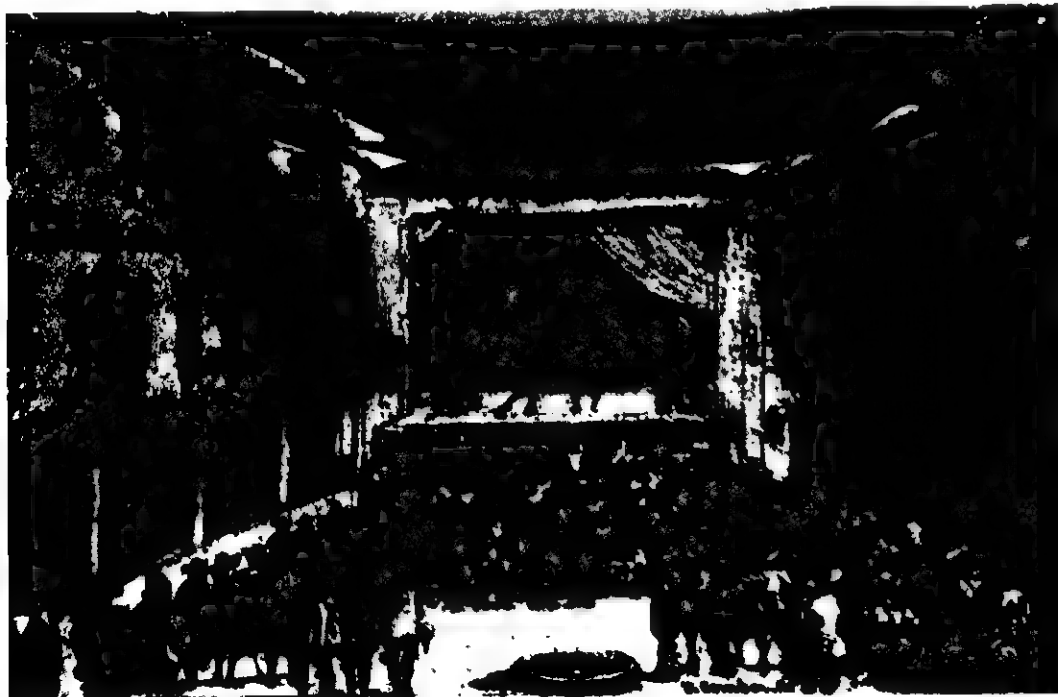
کورالها (تئاترهای عمومی)

با آنکه پس از ۱۶۲۵ دربار بسیاری از درام نویسان را

به خود جذب کرده بود، اما غالب نمایشنامه ها همچون گذشته در تئاترهای عمومی یا کورالها (به واسطه ی استفاده از حیاط مسافرخانه ها این تئاترها را کورال می نامند) عرضه می شدند. کورالها در آغاز همچون نمایشهای مذهبی در قرون وسطی تحت نظارت مستقیم انجمنهای اخوت اداره می شدند. در مادرید تئاترهای عمومی توسط سه سازمان خیریه اداره می شدند. در سال ۱۵۶۵ سازمانی به نام کوفرادیا و لاپاسیونای

سانگر و جسو کریستو (انجمن خیریه ی مسیح مقدس) تأسیس شد که وظیفه اش دادن غذا و لباس به فقرا و حمایت از بیمارستانها بود. این اولین سازمانی بود که حمایت از نمایش تئاتر را برای کسب درآمد خیریه آغاز نهاد. این سازمان در سال ۱۵۶۸ تئاتری را در کال دل سول (۱۵۶۸) بنا کرد، و بعدها در نقاط دیگر کشور اسپانیا نیز تئاترهای ساخت. در سال ۱۵۷۴ سازمان دیگری به نام کوفرادیا دو لا سوله داد و

تصویر ۸۸ يك طرح بازسازی از کورال دل پرینسپه، نقاشی شده در سده ی نوزدهم. این طرح در ۱۸۸۸ برای تصویر کردن کتاب ال کورال و لا پاهسا نوشته ی ریکاردو سویل ردا تهیه شده است. هر چند جزئیات این طرح دقیق نیست، اما حالت صحنه ی داخلی را به خوبی مجسم می کند. متأسفانه هیچ سند تصویری معتبری از کورالها تا سده ی هجدهم به دست نیامده است.



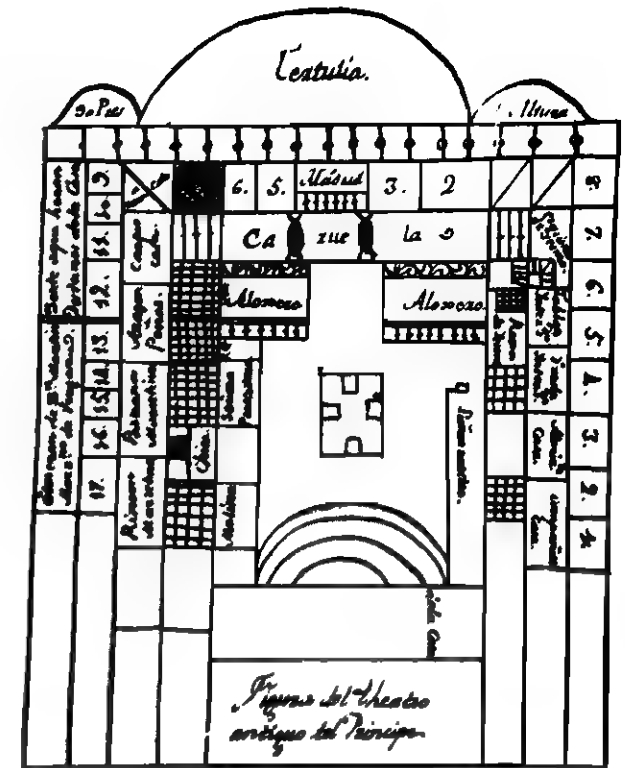
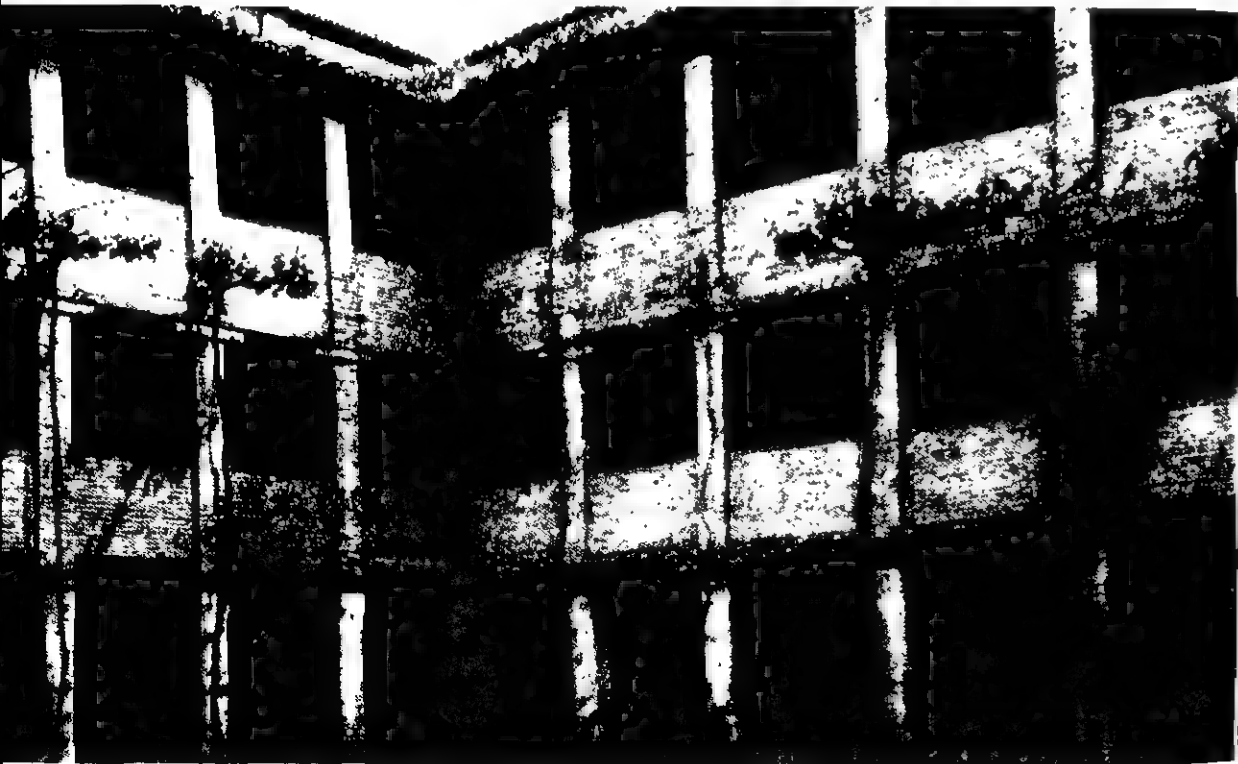
دیگری به نام کورال دل پرنسیپه (۸۰) در ۱۵۸۳ افتتاح گردید. این دو تئاتر تا سده‌ی نوزدهم تنها تئاترهای عمومی مادرید محسوب می‌شدند، اما تئاترهای دائمی در شهرهای دیگر اسپانیا نیز ساخته شد.

کورالها از طرح واحدی پیروی نمی‌کردند، اما خصوصیات مشترک بسیاری داشتند. تقریباً همه‌ی آنها بر گرد حیاط مربع یا مستطیل شکلی ساخته می‌شدند.

بازیگران هیچگاه اداره‌ی کورالها را بر عهده نداشته‌اند، و تنها برای مدت کوتاهی تئاترها را اجاره می‌کردند.

کورالها در آغاز بناهایی موقتی بودند، اما بزودی میل به داشتن ساختمانهای دائمی تحقق یافت، و در سال ۱۵۷۹ اولین تئاتر دائمی در اسپانیا به نام کورال د لا کروزا در مادرید افتتاح شد. پس از آن تئاتر

تصویر ۱۰۸. (۵) نمایی از يك كورال به نام كورال دل كارنن. هنوز چنین بناهایی را می‌توان در اسپانیا یافت.



تصویر ۹۸. نقشه‌ی اجمالی‌ی کورال دل پرنسیپه که حدود سال ۱۷۳۰ ساخته شد. صحنه در پایین نقشه، و مهره‌خانه (میخانه) و کازوتلا و ترولیا در بالای نقشه قرار دارد؛ دیوارهای طرفین شامل آپوستوس و پس‌واتس) به گویه‌ای رسم شده‌اند که گویی سطوح مختلفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. این نقشه در ۱۸۸۱ چاپ شده است.

که کوفرا دی‌ها از درآمد تئاترهای عمومی خود به بیمارستانها می‌پرداختند، و از این پس تئاترهای عمومی از پرداخت کمک به بیمارستانها معاف شدند. با این درآمد اضافی جنبه‌ی تازه‌ای در تئاتر اسپانیا پیدا شد، زیرا از آن پس کوفرا دی‌ها نظارت مستقیمی بر تئاترهای عمومی اعمال می‌داشتند، و تئاترهای عمومی با قراردادی چهار ساله به اجاره‌ی شرکتها در می‌آمدند. در سال ۱۶۳۸ اداره‌ی کورالها به شهرداری واگذار شد، و دو مأمور شهرداری مسؤول نظارت بر کار تئاترها گردیدند (در دهه‌ی ۱۵۷۰ حداقل پنج تئاتر مختلف در مادرید مورد استفاده بودند). در سال ۱۶۳۸ تئاترها به اجاره داده می‌شدند. با آنکه در سده‌ی هیجدهم تغییرات زیادی در اداره‌ی تئاتر به وجود نیامده بود، درآمد آنها تا میانه‌ی سده‌ی نوزدهم در راه امور خیریه صرف می‌شد. در عصر طلایی‌ی تئاتر اسپانیا،

نوستر سینورا (۱۷۱۱) نیز درخواست تأسیس تئاتر کرد، و پیشنهاد کرد که درآمد و مخارج را با دو کوفرا دی‌ها (مؤسسه‌ی خیریه‌ی) دیگر تقسیم کند. در سال ۱۵۸۳ «بیمارستان عمومی مادرید» نیز سهمی از درآمد این تئاتر را به خود اختصاص داد. این سه سازمان، سرپرستی و اداره‌ی تئاترهای عمومی مادرید را تا ۱۶۱۵ بر عهده داشتند. تشکیلات مشابهی نیز در بارسلون، زاراگوسا (۱۷۱۱)، بورگوس (۱۷۱۱)، والادولید، والنسیا، و سویل برپا گردید. بنا بر این، تئاتر منبع درآمدی برای مؤسسه‌های خیریه محسوب می‌شد، و این شیوه در موارد متعددی تئاترها را از تعطیل یا ممنوع شدن نجات داد.

در سال ۱۶۱۵ به شهرداری‌ی مادرید دستور داده شد تا در بودجه‌ی خود مبلغی به عنوان کمک به بیمارستانها در نظر بگیرد، و این مبلغ معادل پولی بود

تنها استثنای موجود تئاتری بیضی شکل بود که در سال ۱۶۲۶ به نام کورال و لا مونتریاس^(۸۱) در سویل ساخته شد. غالب کورالها تا سدهی هجدهم در حیاطهای بیسقف ساخته می‌شدند، بجز معدودی که در سدهی هفدهم دارای سقف بودند، و هنگامی که بر تئاترها سقف نهاده شد، يك ردیف پنجره درست در زیر قرنیز ساختمان برای تأمین نور تعبیه گردید.

حیاط وسیع مرکزی، یا پاسیو^(۸۲)، معمولاً منحصر به تماشاگران ایستاده بود، و در پایان سدهی هفدهم تعدادی لونه‌تاس^(۸۳)، یا ردیفهای نیمدایره‌ای از نیمکتهای در نزدیکی صحنه قرار داده شد. يك سکوی مرتفع و سرپوشیده دور تا دور، بوار پاسیو قرار داشت که نیمکتهایی (گراس^(۸۴)) برای نشستن تماشاگران بر زوی آن می‌نهادند. در انتهای پاسیو، روبروی صحنه، قهوه‌خانه یا میخانه (آلوخریاس^(۸۵)) قرار داشت، و در بالای آن ایوانی به عنوان جایگاه بانوان در نظر گرفته می‌شد. (این ایوان را گازوتلا^(۸۶) یا گوره‌دور و لاس موخه‌رس^(۸۷) می‌نامیدند). ایوان دیگری در بالای گازوتلا قرار داشت که به دو بخش تقسیم می‌شد. يك بخش آن به صورت غرفه‌هایی به عنوان جایگاه شورای شهر مادرید یا شورای کاستیل در می‌آمد، و بخش بالایی به نام تروتولیا^(۸۸) غرفه نداشت، و ویژه روحانیان و فرهیختگان بود. دیوارهای دو طرف حیاط نیز با غرفه‌هایی (آپوستوس^(۸۹)) احاطه می‌شد، که در اصل اتاقهای آن حیاط بودند. پنجره‌ی این اتاقها به طور سنتی مشبك یا با نرده‌های آهنی مسدود می‌شد، و تماشاگران از ورای این نرده‌ها نمایش را می‌دیدند. غرفه‌های طبقه سوم غالباً دس وائس^(۹۰) (یعنی اتاق زیر شیروانی) خوانده می‌شدند. آپوستوس در طبقه‌ی

اول پشت سر گراس‌ها قرار داشت، و در طبقه‌ی دوم يك ایوان نرده‌دار و پشت سر و بالای آپوستوس^(۹۱) ساخته شده بود. چون تئاترهای مادرید را در حیاط خانه‌های موجود می‌ساختند، برخی از آپوستوس‌ها خانه‌های مردمی بود که در آن زندگی می‌کردند، و هیچ ارتباطی با تئاتر نداشتند. در چنین مواردی، صاحبان تئاتر کرایه‌ی سالانه‌ای به صاحب خانه‌ها می‌پرداختند، یا به آنها اجازه می‌دادند که از اتاق‌های خود به آپوستوس آمده، و نمایش را به رایگان تماشا کنند. بسیاری از تئاترهای خارج از شهر مادرید از این الگو پیروی نمی‌کردند. در بعضی از آنها به جای غرفه‌ها (آپوستوس‌ها) ایوانهای روباز قرار داشت، که همچون تالارهای اپرای ایتالیایی به اتاقک‌هایی تقسیم می‌شدند؛ و در برخی از آنها بر بالای يك ردیف آپوستوس ایوانهای روبازی ساخته می‌شد. اما شکل اصلی، یعنی حیاط محصور، در همه جا یکسان بود.

این دو تئاتر ورودیهای متعددی داشتند، و در هر يك از ورودیها دو محل اخذ پول قرار داشت، زیرا دو بار پول دریافت می‌شد که یکی متعلق به اجازه داران تئاتر، و دیگری متعلق به مأموران خیریه بود. حدود سه پنجم درآمد نمایش سهم بازیگران و اجازه داران می‌گردید. هنگام ورود به تئاتر زنان به گازوتلا، و مردان به جایگاه ایستاده در پاسیو راهنمایی می‌شدند. کسانی که مایل بودند در آپوستوس‌ها، گراس‌ها، یا ایوانهای ویژه بنشینند باید پول بیشتری می‌پرداختند. در ورودی برخی از آپوستوس‌ها از راه پاسیو، و ورودی بعضی دیگر از طریق خانه‌های شخصی مردم بود. تعداد زیادی از آپوستوس‌ها از جانب صاحبان خانه‌ها به اجاره‌ی درازمدت داده می‌شدند. جدایی‌ی

زن و مرد بسیار جدی بود، و در این مورد مأموران مراقبت می‌کردند. ایستادن زنان در پاسیو ممنوع بود، اما اگر زن و مردی ثابت می‌کردند از يك خانواده‌اند، می‌توانستند در يك آپوستوس بنشینند.

تا سال ۱۵۸۰ اجرای نمایش محدود به یکشنبه‌ها و اعیاد مذهبی بود، اما در ۱۵۷۹ که آلبرتو گاناسا با يك گروه کمبیا فل آرته از ایتالیا آمد اجازه یافت همه‌ی روزهای هفته نمایش بدهد. این امر موجب شد که شرکت‌های اسپانیایی نیز تقاضای نمایش در روزهای دیگر هفته را داشته باشند. در سدهی هفدهم اجرای نمایش همه روزه بجز شنبه‌ها آزاد شده بود. یکشنبه همیشه بهترین روز نمایش محسوب می‌شد، زیرا تماشاگران بیشتری قادر بودند نمایش را ببینند. فصل تئاتری از سپتامبر آغاز می‌شد، و تا روزه‌ی بزرگ ادامه می‌یافت. همه‌ی تئاترها از چهارشنبه‌ی خاکستر تا پس از عید پاک (ایستر) تعطیل بودند، و پس از آن فصل تازه‌ای آغاز می‌شد، و تا ماه ژوئیه ادامه می‌یافت. در طول سه ماه تابستان تئاترها تعطیل بودند. تئاترها به هنگام عزای عمومی، شیوع طاعون، یا وقوع جنگ نیز بسته می‌شدند. تعداد روزهای نمایش را در اسپانیای سدهی هفدهم ۱۹۸ روز در سال برآورد کرده‌اند.

در پاییز و زمستان اجرای نمایش از ساعت ۲ بعد از ظهر، و در فصل بهار از ساعت ۴ بعد از ظهر شروع می‌شد. لازم بود همه‌ی تئاترها حداقل يك ساعت قبل از تاریکی برنامه‌ی خود را تمام کنند. نمایش با موسیقی، آواز، و رقص آغاز می‌شد؛ سپس لوا یا پیش درآمد (پرولوگ) شروع می‌شد و پس از آن بار دیگر يك رقص ارائه می‌گردید؛ سپس نوبت

به کمبیا می‌رسید، که پرده‌های مختلف آن توسط اینترمسه (یا میان پرده)‌ها از هم جدا می‌شدند؛ برنامه با يك رقص نهایی به پایان می‌رسید.

تماشاگران، بویژه آنها که در پاسیو و گازوتلا می‌ایستادند، غالباً سر و صدای زیادی ایجاد می‌کردند. موسکته‌تروها^(۹۲) (تماشاگران عادی در پاسیو) معمولاً یاغی‌ترین تماشاگران بودند، و زنان از آنها هم بدتر بودند، و جفجفه و دسته کلید همراه خود به تالار می‌بردند، و هنگام نمایش آنها را به صدا می‌آوردند. تماشاگران برای تشویق و تحسین بازیگران نیز ساکت نمی‌نشستند، و با کف زدن و فریادهای «ویکتورا» بازیگران را مورد لطف قرار می‌دادند. خوردنی و نوشیدنی مثل میوه، آب‌نبات، و آبجو نیز در طول اجرا به فروش می‌رسید.

شرکتهای نمایشی

مشکل بتوان تعداد شرکت‌های نمایشی در اسپانیا را بین سالهای ۱۵۵۰ و ۱۵۸۰ تخمین زد، زیرا بسیاری از این گروه‌ها تنها يك فصل نمایش می‌دادند، و ادغام و جداییهای متعددی بین آنها صورت می‌گرفت. تعداد شرکتها پس از ساخته شدن تئاترهای دائمی چنان افزایش یافت که دولت درصدد برآمد فعالیت آنها را تابع نظم گرداند. در ۱۶۰۳، دربار تعداد شرکتها را به هشت گروه محدود ساخت، اما در ۱۶۱۵ این تعداد به ۱۲ گروه افزایش یافت. چنین به نظر می‌رسد که این تعداد قانونی نادیده گرفته می‌شد، زیرا مدارك ما حاکی

از آن است که شرکت‌های زیادی طی این سالها نمایش می‌داده‌اند.

دو نوع شرکت معمول بود: شرکت‌های سهامی (کمپانیاس و پارت^{۱۱۲}) و دیگری بازیگران حقوق‌بگیر، که برای يك مدیر نمایش کار می‌کردند. قراردادهای معمولاً يك یا دو ساله بسته می‌شد و وسعت شرکت‌ها تفاوت‌های زیادی داشت. اوگوستین و روخاس ویلاندراند^{۱۱۳} در گزارش سفر تفریحی^{۱۱۴} (۱۶۰۴) خود از گروه‌هایی نام می‌برد که شامل يك بازیگر تنها بود که تك‌گویی (مونولوگ) می‌کرد یا صحنه‌ای از يك نمایش را ایفا می‌نمود، و گروه‌هایی بالغ بر شانزده بازیگر که ۶۰ نمایش در مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) خود داشتند. بین ۱۶۱۰ و ۱۶۴۰ که بهترین دوران تئاتری اسپانیا محسوب می‌شود، تعداد متوسط بازیگران شرکت‌ها بین ۱۶ تا ۲۰ نفر بوده است، که زن و مرد در آنها عضویت داشتند، بعلاوه تعدادی کارآموز نیز همواره در اختیار گروه‌ها بود.

چون اکثر گروه‌ها ترجیح می‌دادند در مادرید یا سویل نمایش بدهند، از اینرو شهرهای دیگر ناچار بودند دفاتر و کارگزارانی برای دعوت و جلب بازیگران استخدام کنند. هر چند حتی در مادرید هم يك گروه مدت زیادی در يك تئاتر نمی‌ماند، و ترجیح می‌داد سفر کند، و سفر گروه وقت و هزینه‌ی زیادی می‌برد. در ۱۵۸۶ سفر يك گروه نمایشی از مادرید به سویل، که در ۴۳۲ کیلومتری آن است، ۱۳ روز طول کشید. وسیله‌ی سفر بستگی به وضع مالی شرکت‌ها داشت، و شامل سفر پیاده تا سفر با گاری و کالسکه می‌شد. هنگام بستن قرارداد امکان سفر و نحوه‌ی تغذیه در بین راه نیز در قرارداد قید می‌شد.

شرکت‌ها موظف بودند پیش از اجرای هر نمایش مجوز نمایش دریافت کنند، و این مجوز هنگامی صادر می‌شد که مقامات رسمی یکبار اجرای آن نمایش را به طور خصوصی می‌دیدند. علاوه بر آن، هر نمایشنامه نیز باید مجوز جداگانه‌ای دریافت می‌کرد. پس از ۱۶۰۰ همه‌ی نمایشنامه‌ها ممیزی (سانسور) می‌شدند، و هر گاه درام‌نویسی تذکرات مقامات را رعایت نمی‌کرد ممنوع القلم می‌شد. قانون حق مؤلف وجود نداشت، لذا هر شرکتی که نسخه‌ای از نمایشنامه‌ای به دست می‌آورد و قادر می‌شد برای آن مجوز بگیرد، می‌توانست آن را اجرا کند.

پیش از ۱۵۹۰ بسیاری از نمایشنامه‌نویسان، همچون بازیگران وابسته به يك شرکت بودند. پس از ۱۵۹۰ این رابطه بر هم خورد، و نمایشنامه‌ها توسط شرکت‌ها از نویسندگان خریداری می‌شدند، و قیمت نمایشنامه به نسبت شهرت نویسنده‌ی آن متغیر بود. لویه و وگا در اوج شهرت خود برای هر نمایشنامه حدود ۵۰۰ ریل^{۱۱۵} دریافت می‌کرد. در ایسن تاریخ درآمد متوسط يك بازیگر سالانه حدود ۶۰۰۰ ریل بوده است. شاید این عدم تعادل در دستمزد علت پرکاری درام‌نویسان اسپانیایی را توضیح دهد. در ۱۶۵۰ قیمت هر نمایشنامه به حدود ۸۰۰ ریل برای نویسندگان مشهور افزایش یافت.

دستمزد شرکت‌ها نیز بسیار متفاوت بود. معمولاً يك گروه نمایشی مبلغ ثابتی برای هر اجرا، و درصدی نیز از درآمد کل تئاتر را دریافت می‌کرد، که مبلغ اخیر در مورد قراردادهای درازمدت اعمال می‌شد. بعضی از شرکت‌ها تنها درصدی از کل درآمد تئاتر را دریافت می‌کردند. اگر گروهی به سفر دوری می‌رفت و مایل بود

همچنان قرارداد خود را حفظ کند، مبلغی جهت هزینه‌ی سفر دریافت می‌کرد.

شرکت‌ها برای اجرای اوتوها دستمزد بالاتری دریافت می‌کردند، زیرا لازم بود از لباسهای گرانقیمت استفاده کنند. بعلاوه گروه‌هایی که برای نمایش اوتو برگزیده می‌شدند، اجازه داشتند در فاصله‌ی عید پاک و کورپوس کریستی نمایشهایی به نفع خود ترتیب دهند. پس از پایان جشنواره‌ها، فرماندار شهر بازیگرانی را نیز برای نمایشهای رسمی ویژه استخدام می‌کرد.

از شرکت‌های مستقل نمایشی اطلاعات بسیار کمی در دست است، و تنها نام تنی چند از مدیران نمایش آنها به دست ما رسیده است. آلونسو ریکلم^{۱۱۶} (شهرتش ۱۶۰۲ - ۱۶۲۱)، کریستوبال اورتیز^{۱۱۷} (شهرتش ۱۶۱۳ - ۱۶۲۶)، روکه دی فیگکروا^{۱۱۸} (شهرتش ۱۶۲۳ - ۱۶۵۰) و آنتونیو ورونه‌دا^{۱۱۹} (شهرتش ۱۶۲۸ - ۱۶۶۲) از مشهورترین این مدیران نمایش بودند. علاوه بر گروه‌های اسپانیایی، در ربع آخر سده‌ی شانزدهم شرکت‌های کم‌بیا دل آرته‌ی ایتالیایی نیز گهگاه در اسپانیا نمایش می‌دادند. گروه‌های آلبرتو گاناسا (۱۵۷۴ - ۱۵۸۴)، ماکسیمیلیانو میلانینو (۱۵۸۱)، تریستانو مارتینللی (۱۵۸۷ - ۱۵۸۸) از مشهورترین این گروه‌ها به شمار می‌روند.

بازیگران و بازیگری

وضع اجتماعی نمایشگران حرفه‌ای در اسپانیا برای ما

مبهم است. حضور بازیگران در مراسم کلیسایی از دوران روم باستان قدغن بود، و آلفونسوی دهم^{۱۲۰} (۱۲۲۱ - ۱۲۸۴) اعلام داشت که همه‌ی بازیگران باید گننام بمانند. این محدودیت تا سده‌ی بیستم هرگز در اسپانیا به طور رسمی لغو نگردید. در دوران طلایی تئاتر اسپانیا برخورد کلی با بازیگران تا زمانی که از معیارهای کلیسا منحرف نمی‌شدند، نوعی تحمل اجباری بود؛ اما باید دانست که بسیاری از بازیگران در کلیسا ازدواج کرده، و نیز توسط کلیسا دفن گردیده‌اند. بعلاوه، بازیگران برای اجرای اوتوها در جشنواره‌های کورپوس کریستی از طرف مقامات شهر استخدام می‌شدند.

پیداست بسیاری از مقامات کلیسایی مخالف تئاتر بودند، بویژه هنگامی که بازیگران حرفه‌ای در نمایشهای مذهبی شرکت می‌کردند. کلیسا به دفعات از شاه تقاضا کرده بود تئاترهای عمومی تعطیل شوند، و در موارد معدودی برای مدت کوتاهی موفق هم بوده است. خوشبختانه بازیگران در میان مقامات رسمی نفوذ زیادی داشتند، و به هر حال، تعطیل شدن تئاترها در اسپانیا نادر بوده است. اما باید گفت که اعتراضات روحانیان موجب می‌شد تا دقت و نظارت بیشتری بر تئاتر اعمال گردد.

یکی از سرچشمه‌های ناراضی‌بندی مقامات، وجود بازیگران زن بود. بازیگران زن حرفه‌ای در تئاتر اسپانیا از سده‌ی پانزدهم پیدا شدند، و در میانه‌ی سده شانزدهم زنان بازیگر از اعضای دائمی گروه‌های نمایشی محسوب می‌شدند. تا پیش از قانونی شدن بازیگری زنان در ۱۵۸۷، نقش زنان توسط پسران جوان ایفا می‌شد. در سال ۱۵۹۶ مقامات کلیسا بار

روخاس ویلاندراندو در کتاب سفر تفریحی

زندگی بازیگران را در ۱۶۰۰ چنین وصف می‌کند: يك بازیگر خوب باید صبح زود برخیزد و نقش خود را از ساعت ۵ تا ۹ صبح مطالعه کند، و پس از آن تا ظهر در تمرین‌ها شرکت جوید؛ پس از صرف ناهار برای اجرای نمایش به تئاتر برود، و کارش را در ساعت ۷ بعد از ظهر تمام کند؛ حتی در این ساعت هم وقت او مال خودش نیست، زیرا احتمال دارد که مقامات رسمی یا نجبا او را برای اجرای شبانه احضار کنند. در دوران فیلیپ چهارم (سلطنت ۱۶۲۱ - ۱۶۶۵) بازیگران در قصرها مورد تقاضای بیشتری بودند، و گفته می‌شود فیلیپ مدام با ارسال یادداشتی بازیگران را از اجرای عمومی باز می‌داشت تا در محفل او نمایش اجرا کنند. در نتیجه اجراهای عمومی مرتب تعطیل می‌شدند و گفته‌اند این امر بود که موجب دلسردی تماشاگران تئاترهای عمومی شد.

معمولاً دستمزد بازیگران پس از هر اجرا پرداخته می‌شد. در شرکت‌های نمایشی، پس از کسر هزینه‌ها، درآمد نمایش بین اعضا تقسیم می‌شد. بازیگران روزمزد دستمزد روزانه می‌گرفتند، و از آنجا که تعداد اجراها از سالی به سال دیگر و از گروهی به گروه دیگر تفاوت داشت، مشکل بتوان درآمد متوسط بازیگران را برآورد کرد. یکی از مورخان این درآمد را سالی ۶۰۰ ریل برآورد کرده است، که در زمان خود مبلغ مناسبی محسوب می‌شد. غالب دستمزدها با پرداختهایی نظیر هزینه نگهداری، پاداش‌ها و خرج سفر و لباس افزایش می‌یافت، لذا با آنکه بازیگران مقام والایی در جامعه اسپانیایی نداشتند اما از همکاران فرانسوی خود وضع بهتری داشته‌اند، زیرا بازیگران فرانسوی در

متین‌تر گردیدند.

در ۱۶۳۱ بازیگران اجازه یافتند صنفی مشابه با اصناف دیگر تشکیل دهند. این صنف که کوفرادیا و لاتووناه^(۱۰۳) خوانده می‌شد هنوز هم وجود دارد و همی دست اندرکاران تئاتر را می‌پذیرد. تشکیل این صنف در ارتقای مقام اجتماعی بازیگران سهم شایانی داشته است.

نام بیش از ۲۰۰۰ بازیگر از دوران طلایی اسپانیا به دست ما رسیده است. غالب نمایشگران از میان افراد عادی انتخاب می‌شدند، و گاه اعضای اشرافیه درجه‌ی دوم نیز به صحنه می‌رفتند. متأسفانه اطلاع زیادی از زندگی فردی بازیگران اسپانیایی در دست ما نیست. دامین آریاس و پنافی^(۱۰۴) (شهرتش ۱۶۱۷ - ۱۶۴۳) با «صدای زلال و روشن، رفتار سرزنده، و حافظه‌ی بی‌نظیرش» عموماً به عنوان بهترین بازیگر دوران خود شناخته می‌شود. بازیگران برجسته‌ی دیگری هم برای ما شناخته شده‌اند از جمله، نیکلاس د لوس ریوس^(۱۰۵) (شهرتش ۱۵۷۰ - ۱۶۱۰)، آنتونیو د ویله‌گا^(۱۰۶) (شهرتش ۱۵۹۲ - ۱۶۱۳)، خوان د مورالس میدرانو^(۱۰۷) (شهرتش ۱۵۹۵ - ۱۶۳۴)، آلونسو د اولیویدو^(۱۰۸) (شهرتش ۱۶۰۰ - ۱۶۵۱)، و کوسمه پدرو^(۱۰۹) (حدود ۱۵۸۵ - ۱۶۷۳)، که معروفترین بازیگر کمیدی عصر خود بود. جوسه‌پا واکا^(۱۱۰) (شهرتش ۱۶۰۲ - ۱۶۳۴) مشهورترین زن بازیگر در دوران خود بود. دیگر زنان بازیگر عبارتند از خوآنا د ویلالبا^(۱۱۱) (شهرتش ۱۵۹۵ - ۱۶۱۹)، ماریا د کوردوبا^(۱۱۲) (شهرتش ۱۶۱۷ - ۱۶۴۳)، ماریا کالدرون^(۱۱۳) (شهرتش ۱۶۲۳ - ۱۶۳۵)، و ماریا د ریکلم^(۱۱۴) (شهرتش ۱۶۲۰ - ۱۶۴۴).

تصویر ۱۱۸. (ه) يك بازیگر اسپانیایی. نقاشی از ولاسکر.



شدیدی بر نمایشنامه‌ها اعمال می‌گردید، و در سال ۱۶۱۵ این ممیزی به رقص هم سرایت کرد، و موجب شکایتهای فراوانی شد.

رقص در کمیدیا و اوتو نقش مهمی داشت. اکثر بازیگران زن هم بازی می‌کردند و هم می‌رقصیدند، و در قراردادهای بسیاری از زنان بازیگر قید شده است که موظفند علاوه بر بازیگری رقص و آواز هم اجرا کنند. شکایتهای زیادی بر علیه رقص زاراپاتدا^(۱۱۵) (که در ۱۵۸۸ پایه‌گذاری شد) به عمل آمد که آن را نمایشی هرزه و شهوانی می‌خواندند. بعلاوه بیلز^(۱۱۶) (رقصهای دو نفره) نیز از جانب افراد زیادی ضد اخلاقی شناخته می‌شد. پس از اعلامیه‌ی ۱۶۱۵ رقصها آرامتر و

دیگر توانستند قانونی را به تصویب برسانند که از ظاهر شدن زنان در صحنه‌ی تئاتر جلوگیری می‌کرد، اما این قانون ظاهراً هرگز اجرا نشد. پس از جنگالی شدید در سالهای ۱۵۹۸ و ۱۵۹۹، شورای سلطنتی اعلام داشت که هیچ زنی حق بازی کردن در تئاتر را ندارد مگر آنکه شوهر یا پدرش نیز جزو گروه بازیگران باشد. طبق این قانون ضمناً کسی حق نداشت در نقش جنس مخالف ظاهر شود. در سال ۱۶۰۸ بار دیگر انتقاد از تئاتر اوج گرفت و قانونی تصویب شد که بر طبق آن رفتن افراد، بجز بازیگران، به پشت صحنه، حضور کشیشان در تئاترها، و نیز اجرای نمایشهای غیرمذهبی در کلیسا و مکانهای مذهبی ممنوع گردید. در این دوران ممیزی

کشور خود از حقوق مذهبی محروم می‌گردیدند، و بازیگران انگلیسی همیشه با مقامات کشوری درگیری داشتند.

صحنه همان لباس معاصر بود، و تنها گاهی چهره‌های تاریخی و افسانه‌ای با پوشیدن لباسهای قدیمی و از رسم افتاده و گاه گرانیقیمت، از دیگران متمایز می‌شدند.

معمولاً بازیگران لباس خود را شخصاً تأمین می‌کردند. اگرچه شرکت‌های سهامی انبار لباسی داشتند که مورد استفاده‌ی همه‌ی اعضا بود، مع الوصف بسیاری از بازیگران خود لباس صحنه‌ی خود را تهیه می‌کردند. معمولاً در قرارداد بازیگران مبلغی نیز برای تهیه‌ی لباس در نظر گرفته می‌شد، اما تهیه‌ی لباس بازیگران

لباس نمایش در صحنه‌های اسپانیایی مشابه لباسهای انگلیسی در همان دوره بود. در غالب اوقات لباس

تصویر ۱۲۸. (۵) لباس مردم ترونتند در اسپانیای سده‌ی پانزدهم.



کارآموز بر عهده‌ی مدیر نمایش بود.

در موارد بسیاری بازیگران به نسبت وضع مالی‌ی گروه لباسهای پر زرق و برق می‌پوشیدند. در ۱۵۳۴ چارلز پنجم اعلامیه‌ای صادر کرد که بر طبق آن پوشیدن لباس مجلل در صحنه ممنوع شد. به هر حال قوانین دولتی در طول دوران طلایی تئاتر اسپانیا تغییرات زیادی یافتند. در ۱۶۵۳ بازیگران زن از پوشیدن سربوهای عجیب و غریب، لباسهای بی‌آستین و بی‌یقه، و دامنهای بزرگ ژپون‌دار منع شدند؛ آنها باید دامنهایی می‌پوشیدند که تا زمین برسد. علاوه بر آن زنان در هر نمایشی محدود به پوشیدن تنها يك لباس بودند، مگر آنکه تغییر لباس به صراحت در نمایشنامه ذکر شده باشد.

منابع لباس در عصر طلایی تئاتر اسپانیا بسیار فراوان و متفاوتند. در ۱۵۸۹ بازیگری ۱۱۰۰ ریل، و در ۱۶۱۹ بازیگر دیگری ۲۴۰۰ ریل هزینه صرف تهیه‌ی يك لباس کرده است. این هزینه معادل يك سوم درآمد سالانه‌ی يك بازیگر موفق بود. پیداست در نمایشهای درجه دوم، از لباسهای ارزانتری استفاده می‌کردند. مجموعه‌ی لباسهای يك بازیگر سرمایه‌ای محسوب می‌شد، و در صورتی که مجموعه‌ی لباسهای او وسیع می‌بود، هنگام استخدام در اولویت قرار می‌گرفت. بازیگران همچنین در دوران بیکاری و کساد‌ی کار از راه فروش لباسهای خود زندگی می‌کردند. لباسهای اوتوها احتمالاً مجلل‌تر از نمایشهای عمومی بود، زیرا در قراردادهای اوتوها عموماً تأکید بیشتری بر روی لباس شده است. بازیگران غالباً از مسؤولان شهری درخواست پول بیشتری برای تهیه لباس کرده‌اند، که گاه تقاضای آنها

برآورده می‌شد. به‌علاوه مقامات شهری برای شرکت‌هایی که از نظر لباس و بازیگری ممتاز بودند، جوایز ویژه‌ای در نظر می‌گرفتند.

صحنه و صحنه‌پردازی

صحنه‌پردازی تئاترهای عمومی اسپانیا نیز، همچون لباس، شبیه تئاترهای انگلیسی بود. صحنه يك سکوی مرتفع بدون پروسینوم یا پرده بود، که در انتهای آن يك پس‌زمینه‌ی ثابت به عنوان نما قرار داده می‌شد. چون گراداس و ایوانهای طبقه‌ی دوم تا نمای صحنه ادامه می‌یافت، صحنه از سه جانب قابل رؤیت می‌بود. البته غالب تماشاگران در پاسیو و عملاً در جلوی صحنه می‌ایستادند. گراداس‌ها تنها توسط نرده‌هایی از محل نمایش جدا می‌شدند.

صحنه‌ی تئاتر کورال دل پرنسپیه (بدون در نظر گرفتن پیش آمدگی‌ی نیمدایره‌اش در جلوی صحنه، که حدود ۱/۵ متر شعاع آن بود) حدود ۸/۵ متر عرض و ۷ متر عمق داشت. صحنه‌ی کورال د لا کروز احتمالاً حدود ۸ متر عرض و ۹ متر عمق داشت، و يك برآمدگی‌ی نیمدایره نیز در جلوی آن قرار می‌گرفت، و در پس‌زمینه‌ی سکوی باز آن يك نمای دو طبقه ساخته شده بود. طبقه‌ی اول صحنه توسط دو ستون به سه ورودی تقسیم می‌شد، که دو ورودی در دو جانب آن ویژه‌ی ورود و خروج بازیگران، و ورودی‌ی میانی به عنوان «فضای مخفی» به کار می‌رفت. این فضای مخفی حدود ۳ متر عمق داشت. در طبقه‌ی دوم صحنه



تصویر ۱۴۸. دکور صحنه برای نمایش لوس ده لوس هاسن استرلاش
موسسه خوان ولفر، گوانا، برادر در سال ۱۶۷۲. ساخته‌ی ملی انریس، وین

بودند، اما تا دوران سلطنت فیلیپ سوم (۱۵۹۸ - ۱۶۲۱) نمایشهای درباری رونق چندانی نداشتند. همسر فیلیپ بویژه علاقه‌ی زیادی به تئاتر داشت، و نمایشهای حرفه‌ای و بالماسکه‌های درباری تا هنگام مرگ ملکه در ۱۶۱۱ بازار گرمی داشت.

تئاتر درباری در دوران سلطنت فیلیپ چهارم (۱۶۲۱ - ۱۶۶۵) به اوج خود رسید. وی بین سالهای ۱۶۲۳ و ۱۶۵۳ حدود ۳۰۰ نمایش مختلف را تماشا کرد. هر چند صحنه‌پردازی به شیوه‌ی دربارهای ایتالیا ازسده‌ی شانزدهم وارد اسپانیا شده بود، اما کوسمه لوتی (۱۱۵) (۲ - ۱۶۴۳) بود که این شیوه را در سال ۱۶۲۶ رایج کرد. تا سال ۱۶۳۰ غالب سرگرمیهای

برسپیکتو به کار گرفته نمی‌شد. صحنه دارای درهای مخفی متعددی بود، و در سقف آن وسایل مکانیکی برای پرواز، که پس از ۱۶۵۰ رایج شد، قرار داده می‌شد. روی هم رفته باید گفت که صحنه‌پردازی در عصر طلایی تئاتر اسپانیا تغییرات زیادی به خود ندید.

سرگرمیهای درباری

با آنکه در اسپانیا نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی سرگرمیهای درباری از سده‌ی سیزدهم رواج پیدا کرده

مخفی برای نمودن محل‌های مشخص بر پا شده بودند دیده شوند؛ سوم، عمارتهای شبه قرون وسطایی که گاه در صحنه‌ی اصلی به کار می‌رفتند. از متن نمایشنامه‌های موحود چنین استنباط می‌شود که برای نمودن باغ، چشمه، صخره، درخت، برج و باروها، و قصرها از قطعات دکوری استفاده می‌شده است. این مناظر گاه در صحنه وجود داشتند، و گاه از تماشاگران خواسته می‌شد تا مناظری را مجسم کنند. چنین به نظر می‌رسد که تا اوایل سده‌ی هفدهم سنت صحنه‌پردازی در تئاتر اسپانیا تداوم نداشته و به امکانات گروه و شرکت بستگی داشته است. از اینرو صحنه‌پردازی در تئاتر اسپانیا تحول چندانی نیافت. از طرف دیگر، با افزایش صحنه‌آراییهای بزرگ در ۱۶۵۰، سطوح نقاشی شده، پنجره‌ها، و درهای نمادین جای پرده را گرفتند. بجز موارد نادری، به هر حال نقاشی‌ی دارای

ایوانی بود که مورد استفاده‌های گوناگونی داشت، اما معمولاً به عنوان برج، دیوارهای یک شهر، یا نقاط مرتفع به کار می‌رفت. بالا رفتن از طبقه‌ی اول صحنه به طبقه‌ی دوم آن در مقابل دید تماشاگران انجام می‌گرفت، اما نمی‌دانیم از چه وسیله‌ای برای صعود استفاده می‌کردند.

قراردادهای صحنه‌ای غالباً ساده و مشابه تئاتر الیزابتی بودند: یک خروج و ورود مجدد به معنای تغییر محل فهمیده می‌شد. برای تغییرات صحنه سه نوع پرده‌های نقاشی شده در پس‌زمینه قرار داده می‌شد: یکی نمای اصلی، که غالباً در سراسر بازی به عنوان پس‌زمینه‌ی اصلی نمایش به کار می‌رفت؛ دوم پرده‌ها که نما را پنهان می‌کردند و برای مکانهای بی‌اهمیت استفاده می‌شدند. این پرده‌ها در صورت لزوم کنار می‌رفتند تا قسمتی از نما یا دکورهایی که در فضای



تصویر ۱۳۸. (۵) یکی از کورانیهای سدایی. که در آغاز برای اجرای نمایشهای ساده‌ی غیرمذهبی استفاده می‌شدند. ایوانهای سراسری محل تماشاگران بود

درباری در تالاری در الکازار، و یا در باغهای آرانگوئز^(۱۱۸) به صحنه می آمدند؛ اما پس از ۱۶۳۳ کاخ جدید بوئن رتیرو^(۱۱۹) مرکز سرگرمیهای درباری شد. پس از گشایش بوئن رتیرو، اجرای نمایش توسط درباریان کاهش یافت، و کم کم بازیگران حرفه ای به این نمایشها راه یافتند.

در املاک سلطنتی نمایشهای بسیاری اجرا می شد، که یکی از مشهورترین آنها نمایشنامه ای است به نام عشق بهترین افسونها^(۱۲۰) (۱۶۳۵) از کالدرون، که لوتی برای آن صحنه ای را بر سطح دریاچه بنا کرد. در این نمایش لوتی افکنهای مخصوصی مثل توفان، ارابه های پیروزی که توسط دولفینها به سطح آب کشیده می شدند، و انهدام قصر سریل^(۱۲۱) را به کار گرفت. همه ی صحنه و جایگاه به وسیله ی ۳۰۰۰ فانوس روشن می شد، و شاه و همراهانش نمایش را از داخل گوندولا (نوعی قایق) تماشا می کردند. در ۱۶۳۶ سه پرده از نمایشنامه ی سه اعجوبه ی بزرگ^(۱۲۲) از

کالدرون در سه صحنه ی جداگانه نمایش داده شد، و هر پرده را گروه حرفه ای متفاوتی اجرا کرد. علاوه بر آن، بالماسکه های مجلل و مسابقات فراوانی در دربار اجرا می شد. در سال ۱۶۳۷ لوتی بنای عظیم چرخداری به عرض ۷ متر، طول ۱۰ متر، و ارتفاع ۱۴ متر را برای یک کارناوال طراحی کرد.

در ۱۶۴۰ یک تئاتر دائمی به نام کولیستو^(۱۲۳) در بوئن رتیرو توسط لوتی طراحی شد. این تئاتر ظاهراً شبیه کورالهای عمومی بود، زیرا دارای پاسیو، سه طبقه ی آپوستوس، و یک کازوتلا بود. از طرف دیگر این تئاتر احتمالاً سقف و طاقی پروسینیوم هم داشت (معمولاً این تئاتر را اولین تئاتر پروسینیوم در اسپانیا می شناسند)، اما این امر به هیچ وجه قطعی نیست. درهای کولیستو گاه به روی تماشاگران معمولی نیز گشوده می شد، و آنان همان ورودیه ی کورالهای عمومی را می پرداختند. از محل درآمد این تئاتر نیز همان درصد معمول به خیریه ها داده می شد. این

نمایشها توسط گروههایی اجرا می شدند که در کورال نمایش می دادند، و صحنه پردازی در غالب نمایشهای درباری کاملاً شبیه تئاترهای عمومی بود. نمایشهای دیگر درباری با صحنه پردازی به سبک ایتالیایی و با افکنهای مخصوص به صحنه می آمدند. نمایشهای خصوصی دربار گاهی برای مردم نیز اجرا می شدند، اما برای نمایشهای خصوصی تر، از تالارهای دیگر قصر استفاده می شد. سال ۱۶۴۰ شاهد افول بارز فعالیتهای تئاتری در اسپانیاست. شورهای کاتالان و پرتغالیها در ۱۶۴۰، نقطه ی پایانی بر تئاترهای درباری نهاد، و بین سالهای ۱۶۴۶ و ۱۶۵۱ تئاترهای عمومی نیز بسته شدند.

در ۱۶۵۰ فیلیپ دوباره ازدواج کرد، و توانست بر بسیاری از مشکلات سیاسی خود فایق آید؛ و سرانجام، کولیستو بار دیگر در سال ۱۶۵۱ گشوده شد، و در همان سال تئاترهای عمومی نیز کار خود را از سر

گرفتند. یک طراح دیگر ایتالیایی به نام باچو دل بیانکو^(۱۲۴) در ۱۶۵۲ وارد اسپانیا شد، و بار دیگر کار بست صحنه های مجلل و تماشایی رو به فزونی نهاد. نمایشهای درباری تا مرگ فیلیپ در سال ۱۶۶۵ به طور منظم اجرا می شدند و تا سال ۱۶۷۰ ادامه داشتند. در این موقع آنها همان نمایشهای قدیمی و ابداعات گذشته را تکرار می کردند. در این سالها، خوزه کاودی^(۱۲۵) اهل اسپانیا جای ایتالیاییها را گرفت. وی اولین طراح اسپانیایی قابل ذکر در دوران خود محسوب می شود. پس از مرگ کارلوس دوم در ۱۷۰۰ تئاتر درباری به سرعت از بین رفت.

هر چند از سال ۱۶۲۰ تهیه ی نمایش در دربار با وقفه های متعدد تا سال ۱۷۰۰ ادامه داشت، اما دربار هرگز گروه نمایشی ویژه ای برای خود استخدام نکرد؛ برای نمایشهای درباری بازیگران شرکتهای مختلف به قصر دعوت می شدند. با آنکه بازیگران



تصویر ۱۵.۸. نمایش یک ابر در دربار اسپانیا، ۱۶۸۰. وجود شخصیتهای معلق در فضا نشان می دهد که تئاترهای اسپانیایی نیز به وسایل مکانیکی به شیوه ی ایتالیایی مجهز بوده اند. از کتاب «تاریخ فرانسه» چاپ آنت وپ، نوشته ی فیلیپرت بوتات و یونگر. کتابخانه ی ملی، پاریس.



تصویر ۱۶.۸. یک نمایش در دربار کارنیس دوم در اسباب، حدود ۱۶۸۰. شاه و ملکه در جایگاه ویژه ای در سمت راست تصویر نشسته اند. همگی از طاقی پروسینیوم و دکورهای صحنه دیده می شوند. که احتمالاً فضای بالها و برده های سب، در هم انداخته شده اند. از کتاب «تاریخ فرانسه» چاپ آنت وپ و فیلیپرت بوتات و یونگر. کتابخانه ی ملی، پاریس.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

برای نمایش در دربار دستمزد قابل توجهی دریافت می‌کردند، اما نمایش در دربار به نفع بازیگران حرفه‌ای نبود زیرا تئاترهای عمومی مدام برای نمایشهای درباری مجبور بودند با يك اشاره تعطیل کنند، و تا مدت‌ها بسته بمانند.

در اواخر سده‌ی هفدهم منابع مالی اسپانیا عملاً به پایان رسید، و قدرت سیاسی آن هم به سرعت

کاسته شد، و دوران بزرگ دراماتیک در اسپانیا بسرعت به سر آمد، زیرا پس از مرگ کالدرون در ۱۶۸۱، نویسندگان جوان صرفاً با یاد شکوه و عظمت گذشته، تنها آثار گذشتگان را تقلید می‌کردند، و در جستجوی افقهای تازه نبودند. در نتیجه سرشارترین و پربارترین دوران تئاتر اسپانیا در سال ۱۷۰۰ به وضوح به پایان رسیده بود.

مادرید رفته بود. کتاب وی در سال ۱۶۶۶ در فرانسه، و در سال ۱۶۷۰ در انگلستان به چاپ رسید.

... آنان با يك راهپیمایی آغاز می‌کنند. در صف اول تعدادی نوازنده، سپس تعداد فراوانی از اهالی با لباسهای رنگین، جست و خیز گنان و رقصان، همچون رقصهای موریس، در خیابانها به حرکت در می‌آیند. شاه... پس از مراسم عشای ربانی، مشعلی در دست از کلیسا برمی‌گردد، و در پی يك تابوت عهد^(۱۳۳) نقره‌ای به راه می‌افتد، که در داخل آن فطیر مقدس قرار دارد. بر گرد این تابوت بزرگان اسپانیا و مشاوران متعدد... و در جلوی آن خودروهایی همچون هیولا به حرکت در می‌آیند؛ این هیولاها پیکرهایی مقوایی هستند که مردانی در زیر آن پنهان شده و آن را راه می‌برند... تاراسکا اژدهایی عظیم به صورت يك زن است، که آن را بر روی چرخ می‌نهند. بدن او پوشیده از فلس است، شکمی بزرگ، دمی دراز، پاهایی کوتاه، چنگالهایی تیز، چشمانی آتشی، دهانی فراخ که سه زبان از آن بیرون آمده، و دندانهایی تیز و بلند دارد. این موجود عجیب جیب جستان و خیزان راه می‌رود... و گاهی به طرف جمعیت حمله می‌کند، و آنها با وحشت و خنده فرار می‌کنند... راهپیمایی به طرف پیاتزا ادامه پیدا می‌کند، و از آنجا... به تالار شهر برمی‌گردند، که با فرشها و

بایگانیهای عمومی (دولتی) غالباً با ارزش‌ترین اطلاعات را درباره‌ی تئاتر به ما می‌دهند. این امر در مورد نمایشهای اوتو ساگرامنتال بیشتر صادق است. بایگانی شهرداری مادرید مدارك فراوانی در باب تدارکات و اجراهای جشنواره‌ی کورپوس کریستی حفظ کرده است. بسیاری از این مدارك توسط ن. د. شرگولد^(۱۳۳) و ج. ا. واری^(۱۳۴) در جلدهای متعدد به چاپ رسیده‌اند، از جمله (اوتوسا گرامنتالهای مادرید در دوران کالدرون ۱۶۳۷ - ۱۶۸۱، مادرید، ۱۹۶۱). محققان تا کنون از میان مدارك بایگانیهای دولتی موجود در سراسر جهان تنها معدودی مدارك معتبر در باب تئاتر یافته‌اند، و این جستجوها باید ادامه یابد.

منابع مهم دیگر در این باره را باید در میان گزارشهایی که جهانگردان کشورهای دیگر نوشته‌اند جستجو کرد. این جهانگردان غالباً از شرایط و جزئیات تئاترهای کشورهای دیگر تصاویر قلمی نیز تهیه کرده‌اند، که ساکنان خود محل معمولاً این کار را ضروری نمی‌یافتند، زیرا هر چه در کشور خود می‌دیدند آشنا بود و نیازی به ثبت آنها نداشتند. یکی از بهترین توضیحات در باب کورپوس کریستی در مادرید توسط يك جهانگرد هلندی بنام فرانسیس وان آرسن^(۱۳۵) به عمل آمده است، که در سالهای ۱۶۵۴ - ۱۶۶۵ به

پارچه‌های رنگارنگ تزیین شده است، و مردم از هر سنخ و طبقه‌ای در بالای بالکنها برای راهپیمایان دست تکان می‌دهند... بعد از ظهر حدود ساعت ۵، اوتوها اجرا می‌شوند... دو تئاتر عمومی مادرید در این موقع تعطیل می‌شوند، و تا یکماه تنها این اشعار مقدس را اجرا می‌کنند. هر روز غروب، مردم بر روی داربستهایی که به همین منظور در خیابانها برپا شده، در مقابل ساختمانهای شوراهاى مختلف جمع می‌شوند و نمایش را تماشا می‌کنند. در روز تشریفات، این نمایش فقط در دربار انجام می‌گیرد... صحنه در پای این داربستها قرار دارد، و غرفه‌های کوچک رنگ شده‌ای را هنگام نمایش به داخل صحنه می‌رانند... این غرفه‌ها به عنوان لباس کنی بازیگران به کار می‌روند.

سفری به اسپانیا (لندن، ۱۶۷۰)، صفحات ۱۱۸ - ۱۲۴.

فرانسوا برتو، ۱۷۱۸، در گزارش سفر به اسپانیا، در ۱۶۵۹، تئاتر اسپانیا را چنین وصف می‌کند:

... تقریباً در همه‌ی شهرها گروههای نمایشی وجود دارند، و در مقایسه با گروههای ما [فرانسویها] بهترند، اما هیچکدامشان در استخدام دربار نیستند. آنها در حیاط بعضی از خانه‌های خصوصی که به هم متصل شده نمایش می‌دهند، از اینرو پنجره‌ی خانه‌ها متعلق به گروه نیست و مال صاحبان خانه‌هاست. آنها هنگام روز نمایش می‌دهند و به مشعل احتیاجی ندارند، و تئاترهایشان... تزیینات مجللی مثل تئاترهای ما را ندارد... دو محل در مادرید وجود دارد که کورال نامیده می‌شود. این مکانها همیشه پر از تاجران و صنعتگرانی است که کارگاههای خود را تعطیل

کرده و به دیدن نمایش آمده‌اند... بعضی از تماشاگران جایگاههایی در نزدیک صحنه دارند... همه‌ی زنان با هم در ایوانی در يك گوشه‌ی محل نمایش می‌نشینند، و مردان حق ورود به آنجا را ندارند.

گزارشی از دولت و حکومت اسپانیا (کولونی، ۱۶۶۶) صفحات ۵۹ - ۶۰.

در سال ۱۶۷۹ کنتس دولوی، تعدادی نامه نوشت و در آنها خاطرات خود را از سفر اسپانیا نقل کرد. وی در یکی از این نامه‌ها از دیدارش از يك ابرا (السینا ۱۳۰۰) که در درباره در قصر بوئن رتیرو، اجرا می‌شد یاد می‌کند:

... من در همه‌ی عمرم چنین وسایل ابتدایی و حقیری ندیده بودم. خدایان بر پشت اسبی سوار بودند و بر روی میله‌ای که از یکطرف صحنه به طرف دیگر کشیده شده بود می‌رفتند؛ نور خورشید به وسیله‌ی تعدادی فانوس، که با کاغذ روغنی ساخته شده بود، نشان داده می‌شد. وقتی که السینا آواز افسون کننده‌ی خود را خواند و شیطان را برانگیخت، شیطان با بی‌قیدی به وسیله‌ی نردبانی از جهنم بیرون آمد... ساختمان نمایش البته بسیار زیبا بود، و با نقاشیهای زیبایی تزیین شده بود؛ غرفه‌ها نیز توسط پرده‌هایی آراسته شده بودند... [که] از بالا تا پایین کشیده شده و اتاقکهای را تشکیل داده بودند.

خاطرات سفر به اسپانیا (لاهای، ۱۶۹۳). نامه‌ی دوم.

با مطالعه‌ی قراردادهای تأسیس شرکتهای

نمایشی اطلاعات فوق‌العاده مفیدی درباره‌ی تئاتر می‌توان به دست آورد. در يك قرارداد مربوط به ژوئن ۱۶۱۴، موافقتنامه‌ای بین آندرس و کلارمونت^{۱۳۱} و یازده بازیگر تئاتر امضا شده است. در اینجا برخی از مواد قرارداد نقل می‌شود:

آندرس و کلارمونت تعهد می‌کنند... تا چهل کمديا و نمایشهای دیگر از جمله انترمسس، لئراس، و بیلز را بر روی صحنه بیاورد.

بند ۱: تقسیم نقش بین اعضای گروه به تشخیص

شرکت خواهد بود.

۲: اعضای تعیین شده در زمان تعیین شده... موظفند در کلیه‌ی تمرینات مربوط به نمایشها، در محل تعیین شده از طرف آندرس و کلارمونت، در ساعت ۹ حضور یابند. چنانچه از تمرینی غیبت کنند ۲ ریل برای هر غیبت جریمه خواهند شد. بند ۳: در صورتی که عضوی از اعضا از حضور در مکان تعیین شده [برای اجرا] غیبت کند، سهم او ضبط خواهد شد.

هوگو. ا. رنر، ۱۹۰۹، درام اسپانیایی در دوران لویه و وگا (سوپرورک، ۱۹۰۹)، صفحات ۱۴۷ - ۱۴۹.

زیر نویسهای فصل هشتم

Siglo de Ora	۱
Moorish, عشایر سواحل شمالی افریقا، و ساکنان موریتانی. این قوم در سدهی هشتم مسلمان شده، بزودی قلمرو آنان مرکز فرهنگ و هنر اسلامی گردید. م.	۲
auto sacramental	۳
Calderon	۴
carros	۵
Alcala de Henares	۶
The Comedy of Calisto and Melibea	۷
Fernando de Rojas	۸
La Celestina	۹
Juan del Encina	۱۰
Nebrija	۱۱
Eclogue	۱۲
The Eclogue of Placida and Victoriano	۱۳
Bartolome de Torres Naharro	۱۴
Propalladia	۱۵
Gil Vicente	۱۶
Lope de Rueda	۱۷
Seville	۱۸
Valladolid	۱۹
The Frauda	۲۰
Medora	۲۱
Armellina	۲۲
Eufemia	۲۳
Barcelona	۲۴
Valencia	۲۵
Granada	۲۶
Cordova	۲۷
Lope de Vega	۲۸
autore de comedia.	۲۹
Juan de la Cueva	۳۰
The Seven Children of Lara	۳۱
Miguel de Cervantes	۳۲
Don Quixote	۳۳
The Siege of Numancia	۳۴
The Traffic of Argel	۳۵
The Fortunate Ruffian	۳۶
comedia	۳۷
capa y espada	۳۸
lastro	۳۹
ruido	۴۰
cuerpo	۴۱
loa	۴۲
entremes	۴۳
Sainete	۴۴
Lope Felix de Vega Carpio	۴۵
grecoseo	۴۶
Fuente Ovejuna (The Sheep Well)	۴۷
The Gardenar's Dog	۴۸
Madrid Steel	۴۹
A Certainty for a Doubt	۵۰
Guille'n de Castro	۵۱
Las Mocedades del Cid	۵۲
Tirso de Molina	۵۳
El Burlador de Sevilla	۵۴
Don Juan	۵۵
Juan Ruiz de Alarcón	۵۶
La Verdad Sospechosa	۵۷
Pedro Calderon de la Barca	۵۸
The Phantom Lady	۵۹
The Physician to His Own Honor	۶۰

بیرون راندن موها از اسپانیا اصرار زیادی می‌ورزید. وی مایل بود امپراتوری روم را در اسپانیا احیا کند. م.

Zarabanda	۱۰۱
byle	۱۰۲
Cofradia de la Novena	۱۰۳
Damien Arias de Penafiel	۱۰۴
Nicolas de los Rios	۱۰۵
Antonio de Villegas	۱۰۶
Juan de Morales de Medrano	۱۰۷
Alonso de Olmedo	۱۰۸
Coemer Perez	۱۰۹
Josepa Vaca	۱۱۰
Juan de Vilalba	۱۱۱
Maria de Cordoba	۱۱۲
Maria Calderón	۱۱۳
Maria de Riquelme	۱۱۴
Coemer Lotti	۱۱۵
Aranjuez	۱۱۶
Buen Retiro	۱۱۷
Love The Best Enchantment	۱۱۸
Circe	۱۱۹
The Three Great Prodigies	۱۲۰
Coliseo	۱۲۱
Baccio de Bianco	۱۲۲
Jose Caudi	۱۲۳
N.D. Shergold	۱۲۴
J.E. Verey	۱۲۵
Francis Van Aerseen	۱۲۶
Tabernacle. تابوت عهد، یا تابوت سکنه، صندوقی است که موسی، به امر خدا آنرا از چوب شطیم ساخت. تابوت عهد در نزد بنی‌امرائیل نماینده‌ی خداست، و در جنگها آن را پیشاپیش خود حرکت می‌دادند تا پیروز شوند. م.	۱۲۷
Francola Bertaut	۱۲۸
Comtesse D'Aulnoy	۱۲۹
Alcina	۱۳۰
Andrés de Claramonte	۱۳۱
Hugo A. Rennert	۱۳۲

Life Is A Dream	۶۱
Sagismundo	۶۲
The Mayor of Zalamea	۶۳
La Zarzuela	۶۴
Devotion To The Cross	۶۵
The Great World Theatre	۶۶
Francisco de Rojas Zorrilla	۶۷
Del Rey Abajo Ninguno	۶۸
The Boobies Sport	۶۹
What Women Are	۷۰
Augustin Moreto	۷۱
Scorn for Scorn	۷۲
Corrale. به معنای حیاط، حصار، یا آغل است. م.	۷۳
Cofradia' de la Pasion y Sangre de Jesucristo	۷۴
Calle del Sol	۷۵
Cofradia de la Soledad de Nuestra Señora	۷۶
Zaragoza	۷۷
Burgos	۷۸
Corral de la Cruz	۷۹
Corral del Principe	۸۰
Corral de la Monteria	۸۱
Patio	۸۲
luneta	۸۳
grada	۸۴
alojeria	۸۵
Cazuela	۸۶
corredor de las mugeres	۸۷
tertulia	۸۸
apuesto	۸۹
desvane	۹۰
moquetero	۹۱
compañías de parte	۹۲
Augustin de Rojas Villandrán	۹۳
Entertaining Journey	۹۴
real. واحد پول قدیم اسپانیا. م.	۹۵
Alonso Riquelme	۹۶
Christobal Ortiz	۹۷
Roque di Figueroa	۹۸
Antonio de Rueda	۹۹
Alfonso X. پادشاه کاستیل و لئون که در	۱۰۰



۹

تئاتر فرانسه از ۱۵۰۰ تا ۱۷۰۰

تئاتر درباری و تئاتر مدارس در فرانسه، پیش از ۱۶۰۰

پیش از پایان فرامانروایی فرانسوای اول درام نئوکلاسیک تأثیر خود را بر مدارس و دربار فرانسه بر جای نهاده بود. این روند با مطالعه آثار رومن آغاز شده، با اقتباسهایی از آثار کلاسیک به زبان لاتین ادامه یافت، و به خلق نمایشنامه‌های فرانسوی منتهی گردید. اولین چاپ مصور از نمایشنامه‌های ترنس در سال ۱۴۹۳ در لیون، یکی از شهرهای فرانسه، به پایان رسید. بررسی «صحنه‌های ترنس» در این کتاب الگویی برای نمایشهای مدارس فرانسوی و دربار فراهم آورد، و پیروی از این الگو تا میانه سده‌ی

تأثیرات رنسانس در فرانسه نیز همچون انگلستان از اواخر سده‌ی پانزدهم آشکار شد. پس از ۱۴۹۴ فرانسه روابط نزدیکی با ایتالیا برقرار ساخته بود، و پس از جنگها و وصلتهای پیاپی، می‌کوشید تا نفوذ خود را بر خاک ایتالیا بگستراند. فرانسوای اول (سلطنت ۱۵۱۵-۱۵۴۷) بویژه مجذوب جنبشهای هنری و ادبی ایتالیا شد و تعدادی از هنرمندان و محققان ایتالیایی را به دربار خود دعوت کرد، و این هنرمندان با یاری هنرمندان فرانسوی، مکتب فونتن بلو، را تأسیس کردند. فرانسوای اول در ۱۵۴۶ پی‌یرلسکو، را مأمور کرد تا مجموعه‌ی لوور، را به شیوه‌ی رنسانس نوسازی کند، و قصر عظیم لوار نیز در دوران سلطنت او بنا شد.





تصویر ۱۹. (ه) نمای خارجی تئاتر فونتن بلو.

شانزدهم ادامه یافت.

فرانسویان همچنین نوشتن نمایشنامه‌هایی را با ضوابط کلاسیک آغاز کردند. بین ۱۵۰۱ و ۱۵۲۴ رابوسیوس تکستور^{۱۱} تعدادی دیالوگی^{۱۲}، به زبان لاتین تصنیف کرد که توسط دانشجویان دانشگاه پاریس اجرا شدند، و در ۱۵۳۶ رواله توس^{۱۳} سه تراژدی به زبان لاتین نوشت که توسط شاگردان خودش در پاریس بر صحنه آمدند. در دانشکده‌ی گی‌پن در بوردو نیز در سالهای ۱۵۳۹ و ۱۵۴۵ نمایشنامه‌های لاتینی دیگری از ژرژبوشانان^{۱۴} و موره توس^{۱۵} اجرا شد. به علاوه، حدود سال ۱۵۴۰ ترجمه‌ی نمایشنامه‌های کلاسیک و رسالاتی نقادانه به زبان فرانسه آغاز شد، و آثاری از سوفوکل، اوریپید، آریستوفان، سینه‌کا، پلوتوس و ترنس منتشر شد و آثار نقادانه‌ی ارسطو و هوراس نیز پیش از ۱۵۵۰ در فرانسه در دسترس قرار گرفت. ضمناً نمایشنامه‌های جدید ایتالیایی و تفسیرهایی که در ایتالیا بر فن شعر ارسطو نوشته شده بود به زبان فرانسه انتشار یافت.

هانری دوم (سلطنت ۱۵۴۷ - ۱۵۵۹) با کاترین دومدیچی (۱۵۱۹ - ۱۵۸۹) ازدواج کرد، و پس از مرگ هانری، کاترین به پادشاهی فرانسه رسید. از آن پس نفوذ عقاید نئوکلاسیک در فرانسه افزایش یافت. در سال ۱۵۵۰ یک گروه هفت نفری از نویسندگان فرانسوی به رهبری پی‌یر دو رونسار^{۱۶}، پرچم جنبش نئوکلاسیسم در فرانسه را به دست گرفتند، و نام گروه خود را پلثیاد^{۱۷} نهادند. این گروه بر آن بود تا ادبیات کلاسیک را سرمشق زبان فرانسه قرار دهد، لذا دستور زبان فرانسه، و قواعد بدیع را قاعده‌بندی کرد و با ابداع لغات تازه زبان فرانسه را غنا بخشید، و دستاوردهای خود را در آثار ادبی خود به کار گرفت؛ البته مخاطب اصلی پلثیاد فرهیختگان و طبقه‌ی تحصیلکرده بودند. اولین نمایشنامه به زبان فرانسه، در ۱۵۵۲ توسط اتی‌پن ژودل^{۱۸}، (۱۵۲۳ - ۱۵۷۳) از گروه پلثیاد نوشته شد. ژودل نخستین تراژدی فرانسوی به نام کلتوپاترا در اسارت^{۱۹}، و نیز نخستین کمدی فرانسوی به نام اوژن^{۲۰} را نوشت، و

خود در نقش کلتوپاترا در حضور هانری دوم به صحنه رفت. تراژدی ژودل اساساً روایی است و بخش اعظم حرکت نمایشی در آن پیش از آغاز نمایش روی داده است. وی در اوژن قراردادهای کمدی رومن را در داستانی مشابه با فارسیهای قرون وسطایی به کار گرفت.

نمایشنامه‌های ژودل در تالار شهر، و با یک صحنه‌پردازی «عتیق» (آنتیک) اجرا شدند، و ما نمی‌دانیم که این صحنه‌ها از الگوی «صحنه‌های ترنس» گرفته شده‌اند یا در آنها دکورهایی با پرسپکتیو به کار برده شده است، زیرا در این دوره امکان ساختن هر دو نوع وجود داشت. رسالات ویتروویوس درباره‌ی معماری حدود سال ۱۵۰۰ در فرانسه شناخته شده بودند؛ و در ۱۵۴۲ در مقدمه‌ی شارل استی‌پن بر نمایشنامه‌ی آندریا اثر ترنس کاریست پریاکتوا بررسی شده بود؛ و سرلیو که در سال ۱۵۴۵ مقیم دربار

فرانسوی اول بود، کتاب معماری خود را به زبان فرانسه چاپ کرده بود. به علاوه برای ما مسلم است که در سال ۱۵۴۸ در نمایشنامه‌ی لاکلاندریا اثر بی‌بی‌نا که در بزرگداشت هانری دوم و کاترین در شهر لیون اجرا شد از دکورهایی با پرسپکتیو استفاده شده است. با آنکه فرانسویها با تجربیات صحنه‌پردازی ایتالیایی آشنا بودند، اما در اکثر نمایشهای درباری از دکورهای پراکنده، شبیه به صحنه‌های قرون وسطایی استفاده می‌کردند، به این معنی که عواملی همچون عمارت و پریاکتوا و غیره را به صورت پراکنده‌ای در صحنه می‌چیدند، و دکورها واحدهایی متصل و وحدت یافته نبودند.

درام‌نویسان دیگری نیز از ژودل پیروی کردند، و برای تماشاگران درباری یا دانشگاهی نمایشنامه نوشتند، که البته هیچیک از آنها اجرا نشد. هنگامی که در سال ۱۵۷۲ ژان دو لاتسای^{۲۱}

تصویر ۲۹. یک صحنه ای که - حمایت کاترین دومدیچی در حضور وی در سال ۱۵۶۵ بر یک طرح این صحنه ایوان کارل است که احتمالاً طرح خسرویه سروده است - صحنه‌ی می‌تروپت مورگان، سوئیس.

مقدمه‌ای درباره‌ی وحدت‌های سه گانه نوشت، عقاید نئوکلاسیک به تمامی در فرانسه جا افتادند، و غالب درام‌نویسان دانشگاهی موازین آنها را در آثار خود به کار گرفتند. بدون تردید بهترین درام‌نویس این دوره روبرگارنیه^{۱۵} (حدود ۱۵۳۵ - حدود ۱۶۰۰) است که بین سالهای ۱۵۶۸ و ۱۵۸۳ هشت نمایشنامه نوشت. با آنکه اکثر نمایشنامه‌های او ترکیبی از صحنه‌های اورپید یا سینه‌کا هستند، اما تقریباً فاقد حرکت دراماتیک‌اند، زیرا آثار او به آلام و مصائب قهرمان داستان محدود می‌شوند. در هر حال نمایشنامه‌های گارنیه در دوران خود خوانندگان و علاقه‌مندان فراوانی داشته‌اند.

محبوبترین نمایشنامه‌ی روبرگارنیه برادامانت^{۱۶} (۱۵۸۲) نام دارد، که البته جزء بهترین آثار او محسوب نمی‌شود. این تراژیکمدی درباره‌ی دختری است که تنها حاضر به ازدواج با مردی است که بتواند او را در نبردی شکست بدهد. این نمایشنامه اولین نمونه‌ی تغییری است که پس از ۱۵۸۰ در اثر رواج رمانها و تئاترهای مردم‌پسند در درام مدرسه‌ای به وجود آمد. در این دوره بوبروی^{۱۷} در نمایشنامه‌ی سلطان دست‌نشانده^{۱۸} (۱۵۸۲) وحدت زمان را نادیده می‌گیرد و چندین صحنه‌ی نبرد را بر روی صحنه انجام می‌دهد. بوبروی همچنین در مقدمه‌ای که بر نمایشنامه‌ی خود نوشته وحدت زمان را به شدت رد کرده است. معدودی از نویسندگان فرانسوی در این دوره از موازین نئوکلاسیک سرپیچی کردند، اما مبنای تازه‌ای برای کار خود ارائه نکردند، شاید به این علت که هیچ درام‌نویس برجسته‌ای که صاحب پیروانی باشد در این دوره ظهور نکرد.

تئاتر عمومی در پاریس پیش از ۱۵۹۵

هنگامی که نمایشهای درباری و نمایشنامه‌های نئوکلاسیک در فرانسه پا می‌گرفتند، تئاترهای عمومی رو به زوال نهادند. موقعیت تئاترهای عمومی وابسته به وضع کنفره ری دولانسیون^{۱۹}، یا انجمن اخوت مسیحی بود، زیرا این انجمن تنها سازمان‌دهنده‌ی نمایشهای تئاتری در پاریس بود. انجمن اخوت در سال ۱۴۰۲ برای تهیه‌ی نمایشهای مذهبی تأسیس شد، و سالها در تالار بزرگ بیمارستان ترینیستی نمایشهایی برپا داشت. محل انجمن در سال ۱۵۳۹ اجباراً به هتل دوفلاندر منتقل شد، و تا سال ۱۵۴۳ که ساختمان هتل فرو ریخت در آنجا مستقر بود. در ۱۵۴۸ پس از يك سلسله تغییر مکانها، کنفره ری (یا انجمن اخوت) بنای يك ساختمان تازه را آغاز کرد. این بنای تازه احتمالاً نخستین ساختمانی بود که پس از روم باستان در اروپا، منحصراً برای تئاتر ساخته شد. چون محل تئاتر در زمینی متعلق به دول بورگاندی ساخته شده بود، آنرا هتل بورگونی^{۲۰} نامیدند. اما پیش از اتمام ساختمان تئاتر، اجرای نمایشهای مذهبی بکلی ممنوع شد. همه‌ی نمایشهای عمومی در پاریس منحصراً توسط کنفره ری عرضه می‌شدند، از اینرو با آنکه علت اصلی نظارت یعنی ارائه‌ی نمایشهای مذهبی، از میان برخاسته بود، کنفره‌ی همچنان تولید نمایشهای غیرمذهبی را در انحصار خود داشت.

از اجرای نمایش در این تئاتر گزارشهای معدودی به دست ما رسیده است. اجرای نمایشهای کنفره ری احتمالاً دارای وقفه‌های نامنظمی بود، و س

دراماتیک همراه با اواز، رقص، و صحنه‌های پر زرق و برق را به «شیوه‌ی عتیق» وحدت بخشید. این تجربه‌ها در سال ۱۵۸۱ در باله‌ی کمیک رین^{۲۱} با متنی از لاشه‌نی^{۲۲}، و موسیقی‌ی سیور دو بولیو^{۲۳}، و صحنه‌پردازی‌ی زاک پانتن^{۲۴}، و برنامه‌ریزی و کارگردانی‌ی بالتازار دو بوژویو^{۲۵} به اوج خود رسیدند. این نمایش براساس اسطوره‌ی سیرس^{۲۶} نوشته شده بود؛ سیرس مردان را به زندگی گناه‌آلود می‌کشاند، سپس آنها را به جانورانی وحشی تبدیل می‌کرد. حرکت نمایشی به گونه‌ی يك مبارزه‌ی اخلاقی بین فضیلت و گناه تنظیم شده بود، که در آن شاه در نقش يك ناجی ظاهر می‌گردد. این داستان با يك سلسله رقصهایی (آنتره)^{۲۷} که توسط چهره‌های استعاری و اساطیری اجرا می‌شدند آغاز می‌شد، و با پیروزی عقل و تقوی و تجلیل از خرد شاه فرانسه پایان می‌یافت. این نمایش در تالار پتی بوربون^{۲۸} (مکانی واقع در لوور) اجرا شد که بعدها یکی از تئاترهای مهم درباری در سده‌ی هفدهم محسوب گردید. عرض این تئاتر ۱۵ متر و طول آن ۵۴ متر بود، و شاه‌نشین^{۲۹} تالار آن ۱۳ متر فرورفتگی داشت. شاه و درباریان در مقابل صحنه، و تماشاگران دیگر در دو ایوانی که بر دیوار دو طرف بنا شده بود می‌نشستند. باله‌ی کمیک رین غالباً به عنوان اولین شکل کامل باله دوکور شناخته شده است. این شکل در سده‌ی هفدهم دوباره احیا شد و گسترش یافت. با آغاز جنگ داخلی تحول تئاتر در فرانسه متوقف ماند.

شاخصترین سرگرمیهای این دوره جشنواره‌های درباری بودند. فرانسوای اول و هانری دوم علاقه‌ی وافری به برپایی مسابقات داشتند، و هانری دوم در سال ۱۵۵۹ هنگام تماشای یکی از همین مسابقات درگذشت. مرگ هانری دوم کاترین دو مدیچی را بر سریر قدرت نشاند و تا پایان حیات سه پسرش زنده ماند. پسران او فرانسوای دوم، شوهر ماری، ملکه‌ی اسکاتلند (سلطنت ۱۵۵۹ - ۱۵۶۰)، و چارلز نهم (سلطنت ۱۵۶۰ - ۱۵۷۴)، و هانری سوم (سلطنت ۱۵۷۴ - ۱۵۸۹) بودند. کاترین علاقه‌ی زیادی به سرگرمیهای درباری و جشنواره‌های گوناگون داشت. وی این نمایشها را برای نشان دادن قدرت فرانسه، و گاه به خاطر اتحاد و صلح برپا می‌کرد. جشنواره‌های کاترین در سال ۱۵۶۳ در شونسو، و در ۱۵۶۴ در فوتن بلو آغاز شدند؛ و سپس در استانها و ایالات دیگر نیز برپا گردیدند، که بعضی از آنها گاه دو سال طول می‌کشیدند. در جشنواره‌ی ویژه‌ای که در ۱۵۶۵ در بایون توسط کاترین انجام گرفت، يك نمایش عظیم آبی‌ی سیار با جاذبه‌ی خاصی ارائه شد. قسمتی از طراحی این جشنواره را آنتوان کارون^{۳۰} برعهده داشت که تعدادی از طرحهای او به دست ما رسیده است. مراسم با شکوه دیگری در سال ۱۵۷۱ توسط چارلز نهم در پاریس برپا شد، و در سال ۱۵۷۲ جشن عروسی دختر کاترین با هانری ناوار، و همچنین در ۱۵۷۳، هنگام دیدار سفیر لهستان از پاریس نمایشهایی اجرا شد.

باله دوکور^{۳۱} (اقتباسی از اینترمتسوی ایتالیایی و بالماسکه‌های انگلیسی) از دل چنین نمایشهایی زاده شد. تهیه‌کنندگان این نمایشها می‌کوشیدند داستانی



نصیر ۳۰۹. (۵) بازیگران کمدی دل آرتهی ایتالیایی در فرانسه. به رغم نامهای فرانسوی که بر شخصیتها داده‌اند، می‌توان گفت که نفر وسط همان پانتالونه است. تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارنتول.

از ارائه یک مجموعه‌ی نمایشی (ربرتوار) تازه، که اساساً همه فارس بودند، محبوبیت خود را از دست داد، و سرانجام ناچار شد که تئاتر را به تدریج به گروههای دیگر اجاره دهد. در دهه‌ی ۱۵۷۰ تعدادی شرکت حرفه‌ای در خارج از پاریس تشکیل شد. این گروهها احتمالاً از بقایای بازیگران کنفره ری در نمایشهای مذهبی به وجود آمدند. این گروههای حرفه‌ای در سال ۱۵۵۶ در روئن، در سال ۱۵۵۹ در آمین، در سال ۱۵۷۷ در دیژون، و در ۱۵۸۵ در آژن نمایش داده‌اند. از آنجا که کنفره‌ری در انحصار انجمنهای اخوت بود، تنها معدودی از گروههای حرفه‌ای قادر به اجرای نمایش در پاریس بودند، زیرا

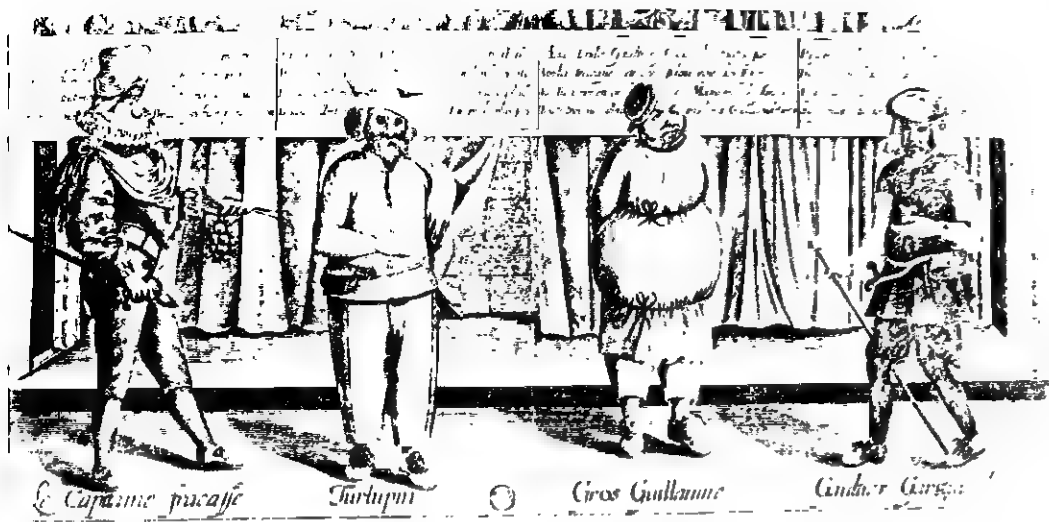
خارج از پاریس انحصاری در کار نبود، و شرایط کار برای گروههای حرفه‌ای دلخواه‌تر می‌بود. در دهه‌ی ۱۵۷۰ شرکتی که از شهرهای دیگر می‌آمدند برای دوره‌ی کوتاهی هتل بورگونی را اجاره می‌کردند، اما پس از آن این تئاتر به طور روزافزونی توسط گروههای موقت مورد استفاده قرار گرفت. هر چند همه‌ی گروههای میهمان در هتل بورگونی نمایش نمی‌دادند، اما هر نمایشی، در هر کجای شهر که اجرا می‌شد، شرکتی اجرای اجراکننده بایستی مبلغی به انجمن می‌پرداختند. در این دوران نمایشهای درباری و تئاترهای عمومی تحت تأثیر جنگ داخلی قرار گرفته‌ی جنگی که



نصیر ۴۹. باله‌ی کمک دن، حال که در ۱۵۶۸ در نی مورتن رفته شد. دکورهای تراشیده و حاشیه سدگران دبل توجه است. ساه و اطرافیان در پایین تصویر دیده می‌شوند. کتابخانه‌ی ملی فرانسه پاریس

بین کاتولیکها و پروتستانها (هوکوها) در گرفته بود. در سال ۱۵۴۰ کشتار پروتستانها آغاز شد، و در ۱۵۷۲ به اوج خود رسید. در این سال در کشتار سن - بارتلمی هزاران پروتستان قتل عام شدند. سرانجام هنگامی که کاتولیکها به رهبری دوک دوگیژ (۳۱) قدرت را از آن خود ساختند، هانری سوم را ترس فرا گرفت، و دستور داد دوک را اعدام کنند. به تلافی این کار، خود شاه نیز در سال ۱۵۸۹ کشته شد، و چون جانشینی نداشت، هانری دوناوار پروتستان به سلطنت

رسید، و به نام هانری‌ی چهارم (سلطنت ۱۵۸۹-۱۶۱۰) پادشاه فرانسه شد. در دوران سلطنت او بار دیگر جنگ داخلی آشکاری در گرفت، و آنقدر ادامه یافت تا هانری چهارم نیز به مذهب کاتولیک پیوست. هانری که قادر به خاتمه‌ی جنگ نبود، تا سال ۱۵۹۲ نتوانست به پاریس مراجعت کند، اما پس از ۱۵۹۸ یا صدور فرمان نانت، استقلال کامل و خودمختاری پروتستانها را تأمین کرد. در دوران اغتشاش، سرگرمیهای درباری معلق ماندند، عقاید



تصویر ۵۹. (ه) سه بازیگر کمدی در سمت راست تصویر شخصهائی فرانسوی هستند که هور آثار کمدیا فل آرته را در آنها می‌توان مشاهده کرد. در این تصویر کابینتوی قدیمی (سمت چپ) بدل به کاستار هراکاس شده است. تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارتول.

ارزشی یافته بود. اما تحقیرهای اجتماعی و مذهبی موجب شده بود که غالب بازیگران با نام مستعار وارد تئاتر و صحنه بشوند.

به رغم کوششهای والران و هاردی، فارس همچنان محبوبترین شکل دراماتیک ماند، و بین سالهای ۱۶۱۰ و ۱۶۲۵ معروفترین بازیگران در پاریس نقش آفرینان تیهایی مثل تورلوپن^(۳۱)، گوتیه - گارگیل^(۳۲)، و گروگیوم^(۳۳) بودند که از تیهایی مشهور فارس بشمار می‌رفتند. هانری لوگراند^(۳۴) (۱۵۸۷-۱۶۳۷) که برای نقشهای جدی خود نام مستعار بلویل^(۳۵) بر خود می‌نهاد بازیگر نقش تورلوپن در فارس بود. تورلوپن يك خدمتگار حقه‌باز شبیه بریگلا در کمدیا فل آرته است. هوگوگوتیه^(۳۶) (حدود ۱۵۷۳ - ۱۶۳۳) در نقش گوتیه - گارگیل ظاهر می‌شد و برای نقشهای جدی نام مستعار فلهشل^(۳۷) را داشت. گوتیه گارگیل موجودی دراز و لاغر، با پاهایی کج و معوج بود، و می‌توانست اندامش را همچون عروسک بیپچاند. روبر گرن^(۳۸) (حدود ۱۵۵۴ - حدود ۱۶۳۴)

می‌کرد، و به هر حال این عنوان برای او امتیاز و سودی در بر نداشت. میان سالهای ۱۵۹۸ و ۱۶۱۲ شرکت والران مهمترین شرکت نمایشی در پاریس به شمار می‌رفت، و همچون رقبای خود به شهرهای دیگر نیز سفر می‌کرد. هیچیک از شرکتهای نمایشی قادر نبودند چون او به طور دائم در پایتخت به بقای خود ادامه دهند.

در اوایل سده هفدهم شرکتهای نمایشی با اعضای خود قراردادهای دو یا سه ساله می‌بستند. همه‌ی این گروهها به صورت شرکت سهامی سازمان می‌یافتند، و درآمد حاصله را در پایان هر نمایش بین اعضای خود تقسیم می‌کردند. معمولاً مدیر نمایش دو سهم، و بازیگران رده‌ی پایین گاه کمتر از يك سهم می‌بردند. تعداد اعضای شرکتها با یکدیگر متفاوت بود، و هر کدام بین هشت تا دوازده عضو داشتند، و این تعداد گاه با اعضای روزمزد و کارآموزان افزایش می‌یافت. در سال ۱۶۰۷ زنهای نیز به شرکتها راه یافتند. اگرچه بین ۱۵۹۵ و ۱۶۲۵ بازیگری در فرانسه ثبات و

رعایت می‌کرد، اما به عناصر قدیمی و عتیق اجازه‌ی ورود به آثارش را نمی‌داد. هدف هاردی در درجه‌ی اول گفتن يك داستان جالب بود، و به ندرت وحدت زمان و مکان را رعایت می‌کرد، و هر رویداد مهمی را هر چند خشونت‌آمیز، در صحنه به نمایش می‌گذاشت. هاردی در آغاز تراژدی می‌نوشت، اما چون تراژدی موردپسند مردم قرار نگرفت به تراژیکمدی، و کمدیهای پاستورال (روستایی) روی آورد.

با آنکه هاردی در درام‌نویسی به مقام والایی دست نیافت، اما دستاوردهای او قابل توجه بودند. وی زمانی قدم در راه تئاتر نهاد که نمایش فارس بر صحنه حاکم بود، لذا وی راهی بس دراز در پیش داشت تا از طریق تراژیکمدی به تراژدی، و از طریق پاستورال به کمدی برسد، و این شکلهای را در دل مردم بنشانند. موفقیت او نویسندگان دیگر را نیز جرأت داد تا برای صحنه بنویسند. در هر صورت تا سال ۱۶۲۵ هیچ نویسنده‌ای به شایستگی و محبوبیت هاردی در فرانسه ظهور نکرد.

آثار اولیه‌ی هاردی اساساً برای کنت والران^(۳۹) (شهرتش ۱۵۹۲-۱۶۱۳)، اولین مدیرمهر تئاتر فرانسه، نوشته شده‌اند. اگرچه پس از سال ۱۵۹۵ تعدادی شرکت سیار نمایش می‌دادند، اما آغاز مدیریت والران در سال ۱۵۹۸ اولین قدم درراه تولید نمایشهای پر ارزش در فرانسه به شمار می‌آید. والران در این تاریخ، به واسطه‌ی اجرای نمایشهایی در حومه‌ی شهرها شهرت کافی کسب کرده بود، و در ۱۵۹۸ گروه اوله کمدین دو روا^(۴۰) (بازیگران شاه) خوانده می‌شد. علت انتخاب این نام احتمالاً آن است که گروه والران هر از گاهی نمایشهایی در مقابل هانری چهارم اجرا

نئوکلاسیک فراموش شدند، و نمایشهای عمومی در پاریس تقریباً به کلی تعطیل گردیدند. از اینرو در اواخر دهه‌ی ۱۵۹۰، لازم بود که تئاتر فرانسه از نو آغاز شود.

تئاتر عمومی ۱۵۹۵ - ۱۶۲۵

هنگامی که در سال ۱۵۹۵ تئاترهای عمومی دوباره آغاز به کار کردند، درام فرانسوی اهمیت ناچیزی داشت. از طرف دیگر درام‌نویسان نئوکلاسیک به نمایشهای درباری روی آورده بودند، لذا موفق به خلق هیچ اثر ماندنی نشدند. هر چند معدودی نمایش قابل ذکر در تئاترهای عمومی ارائه شده بود، اما سرگرمی‌ی معمول مردم همان فارسها بودند که غالباً بدیهه‌سازیهایی ملهم از گروههای کمدیا فل آرته بین سالهای ۱۵۷۲ و ۱۵۸۸ گروههای کمدیها فل آرته در پاریس نمایش می‌دادند، و پس از سال ۱۵۹۹ در آنجا آمد و شد بیشتری پیدا کردند.

حدود سال ۱۵۹۷ اولین درام‌نویس حرفه‌ای فرانسوی، آلکساندر هاردی^(۴۱) (حدود ۱۵۷۲-۱۶۳۲) صحنه‌های بی‌رونق فرانسوی را رونقی تازه بخشید، و طی ۳۵ سال، حدود ۵۰۰ نمایشنامه نوشت که تنها ۳۴ نمایشنامه از او به دست ما رسیده است. هاردی برای علاقه‌مندان خود می‌نوشت، و آثارش را با سلیقه‌ی آنان منطبق می‌ساخت، از اینرو با آنکه موازین نئوکلاسیک، از جمله نمایشنامه‌های پنج پرده‌ای، گفتار شاعرانه، استفاده از ارواح، پیکها، و همسرایان را

نداشت (احتمالاً به استثنای يك نیمکت سراسری در پای دیوارها). گنجایش کل اودیتوریوم حدود ۱۶۰۰ نفر بود.

صحنه حدود ۱/۵ یا ۲ متر از گود مرتفع تر بود. با وجود آنکه طاق پروسینیوم نداشت، ایوانهای دو طرف، که تا بالای صحنه پیش آمده بودند، خود تشکیل يك قاب را می دادند. صحنه همی عرض ساختمان را در برمی گرفت، اما فضای قابل رؤیت آن احتمالاً بیش از ۸ متر پهنا نداشت. اندازه ی عمق صحنه برای ما به دقت روشن نیست، اما محققان آن را بین ۵ تا ۱۱ متر تخمین زده اند.

در صحنه ی نمایشهای کنفره ری (هتل بورگونی)



تصویر ۷۹. صحنه ی دوم «ماح لداید» از نمایشنامه ی رهایی ی رنو، که در سال ۱۶۱۷ در دوبار فرانسه اجرا شد. ظاهراً در این صحنه برای نخستین بار بالهای راویهدار و برده های عب (ساز) در فرانسه به کار رفته است. کتابخانه ی ملی فرانسه، پاریس.

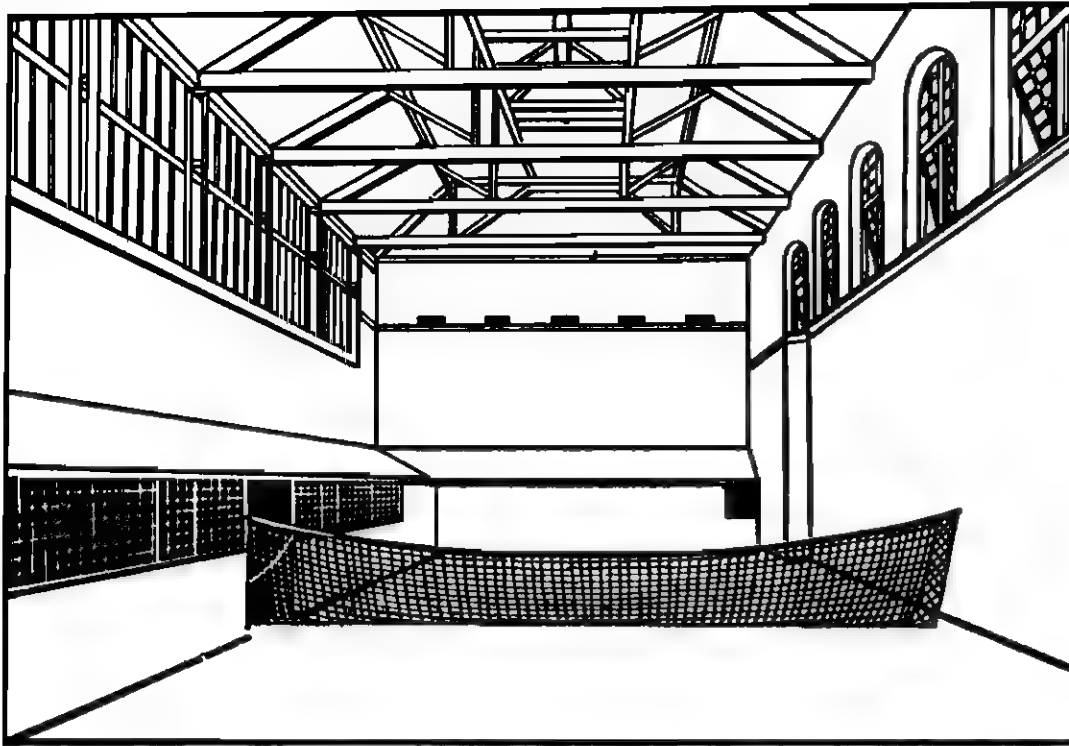


تصویر ۶۹. بازیگران فارس در هتل بورگونی، حدود ۱۶۳۰. نورلین، کوتیه گارگیل، و گروگیوم در صحنه اند. گرور و آبراهام بوس کتابخانه ی ملی فرانسه، پاریس

سال ۱۶۱۲ پاریس را ترك گفت، همین بازیگران توانستند هتل بورگونی را اداره کنند، و تماشاگران را به تئاتر بکشانند.

هتل بورگونی بین سالهای ۱۵۹۵ و ۱۶۲۵ تنها محل دائمی تئاتر در پاریس به شمار می رفت. با آنکه این محل از سال ۱۵۴۸ تا ۱۷۸۳ مورد استفاده بوده است، اما هنوز ابعاد واقعی آن دانسته نیست. زمینی که انجمن اخوت در سال ۱۵۴۸ برای ساختن تئاتر به دست آورد ۳۰ در ۳۳ متر بود، اما قسمتی از این زمین پیش از اتمام ساختمان تئاتر فروخته شد. گروهی از مورخان معتقدند که تئاتر در محلی به ابعاد تقریبی ۱۳ در ۳۳ متر نباشد، و عده ی دیگری بر آنند که زمین

بازیگر نقش گرو - گیوم بود، و در نقشهای جدی نام مستعار لافلوره، را داشت. گرو - گیوم چهره اش را با آرد سفید می کرد و اندامی گوشتالود داشت، و دو کمر بند بر خود می بست، یکی بالای شکم و دیگری در زیر شکم. ایفای نقشهای ثابت، با لباسها و آرایش مشخص، حاکی از آن است که فارسهای فرانسوی در این دوره به کمدیال آرته شباهت نزدیکی داشته اند، و این شباهت وقتی بیشتر می شود که بدانیم در فارسهای فرانسوی نیز بدیهه سازی نقش عمده ای داشته است. از آنجا که بازیگران تیپهای نورلین، کوتیه - گارگیل، و گرو - گیوم همواره از اعضای دائمی گروه والران، و در حقیقت شرکای او بودند، پس از آنکه والران در



تصویر ۸.۹. (ه) يك زمين تنیس که در آن نمایش اجرا می‌کردند. بازسازی از گِرداپیکر، برگرفته از کتاب صحنه زنده.

اعتباری شد که بنا به نظر منتقدان معاصر در جایگاهی فراتر از تئاترهای دیگر جهان قرار گرفت.

پیروزی آرمان نئوکلاسیک

بالندگی و ثبات در تئاتر فرانسه با دگرگونی‌های سیاسی همراه شد. هنگام سلطنت هانری چهارم کشور فرانسه انتظام یافت، و هانری چهارم نیز همچون هانری سوم به قتل رسید. آنگاه لویی سیزدهم (سلطنت ۱۶۱۰-۱۶۴۳) در سه سالگی به پادشاهی برگزیده شد، و مادر لویی سیزدهم و وزیرانش سیاستی را پیش

عمده‌ی همه‌ی نمایشها شمرده می‌شد. تماشاگران را طبقات مختلف اجتماعی تشکیل می‌دادند، اما پیش از ۱۶۲۵ این مساوات حتی بیشتر بوده است. بسیاری از تماشاگران شمشیر یا خنجر به کمر می‌بستند، و دعوای تماشاگران در گود صحنه امری عادی بود. احتمالاً در میان ۱۰۰۰ تماشاگر ایستاده در گود (پارتر) تنه زدن و جنب و جوش در طول نمایش بسیار رایجتر از تماشاگران نشسته بود، و آمد و شد فروشنده‌گان خوراکی و نوشابه و دستفروشان مزید بر علت بود.

حدود ۱۶۲۵، تئاتر حرفه‌ای جای پای محکمی در پاریس پیدا کرد. با آنکه تئاتر فرانسه نسبت به تئاتر انگلستان، اسپانیا، و ایتالیا خامتر بود، اما بزودی دارای

هتل بورگونی تفاوت زیادی نداشت. به واسطه‌ی امتیازات زیادی که زمینهای تنیس داشتند، استفاده از آنها برای اجرای نمایش مقبول‌تر بود. این امتیازات عبارت بودند از وجود يك بالاخانه یا ایوان برای تماشاگران در يك طرف دیوار؛ وجود يك محوطه‌ی وسیع و باز؛ و ردیف پنجره‌هایی در زیر سقف برای تأمین نور. در تبدیل يك زمین تنیس به يك تئاتر، تنها لازم بود يك سکو برای صحنه در آن قرار دهند، و این کار آنقدر آسان بود که گاه برای هر اجرا این سکو به داخل زمین حمل می‌شد. در زمینهایی که بیشتر مورد استفاده‌ی تئاتر قرار می‌گرفتند ایوانهایی بر دیوارهای دیگر نیز می‌ساختند، و این ایوانها را حتی به صورت غرفه در می‌آوردند. در سراسر اروپا زمینهای تنیس اولین انتخاب بازیگرانی بودند که به دنبال جایی می‌گشتند تا آن را به تالار نمایش تبدیل کنند.

در سده هفدهم هفته‌ای دو تا سه نمایش در پاریس اجرا می‌شد. حوالی ۱۶۰۰، دیوارکوبهایی (پوستر) برای تبلیغ نمایشها به کار می‌رفت، و روی صحنه برنامه‌های آینده اعلام می‌شد. ساعت شروع نمایشها متفاوت بود، اما بر طبق قوانین رسمی، نمایش باید پیش از تاریک شدن هوا تمام می‌شد. چون ساعت شروع نمایشها دقیق نبود، تماشاگران برای گرفتن جای بهتر زودتر می‌آمدند، و هر شرکتی يك «پرولوگيست» (درآمد خوان - نقال) استخدام می‌کرد تا تماشاگران را تا شروع نمایش اصلی سرگرم کند. بروسکامبریل^(۳۱) (شهرتش ۱۶۱۰ - ۱۶۳۴) از نقالان مشهور دوران خود بوده است. برنامه‌ی روزانه‌ی نمایش شامل يك نمایش بلند به همراه يك فارس، و گاه ترکیبی از چند نمایش کوتاه بود. موسیقی ازاجزای

احتمالاً از عمارتهای قرون وسطایی استفاده می‌شد، و از چگونگی صحنه‌پردازی در آن تا سال ۱۶۲۵ اطلاع کمی در دست است. از جمله اینکه: مسؤولان کنفره ری احتمالاً قطعات دکوری را در اختیار داشتند، و آنها را به همراه تئاتر اجاره می‌دادند؛ استاد والران نشان می‌دهد که وی گاه دستمزدهایی برای رنگ‌آمیزی صحنه به نقاشان می‌پرداخت؛ در نمایشنامه‌های موجود از آلكساندر هاردی عموماً بین ۳ تا ۷ محل حادثه وجود دارد که احتمالاً به وسیله‌ی عمارتهای جداگانه‌ای نشان داده می‌شدند و این عمارتها در دهه‌ی ۱۶۳۰ همه در پیرامون صحنه چیده می‌شدند؛ معدودی از نقاشیهای مربوط به فارسهای فرانسوی صحنه‌ای را نشان می‌دهند که در همه‌ی آنها حجره‌های مشابهی در دو طرف صحنه قرار دارند، و انتهای صحنه با پارچه یا دری بسته می‌شود. از آنجا که همه‌ی گروههای نمایشی سیار بودند، به احتمال زیاد هیچ کدام از صحنه‌های پر زرق و برق استفاده نمی‌کردند.

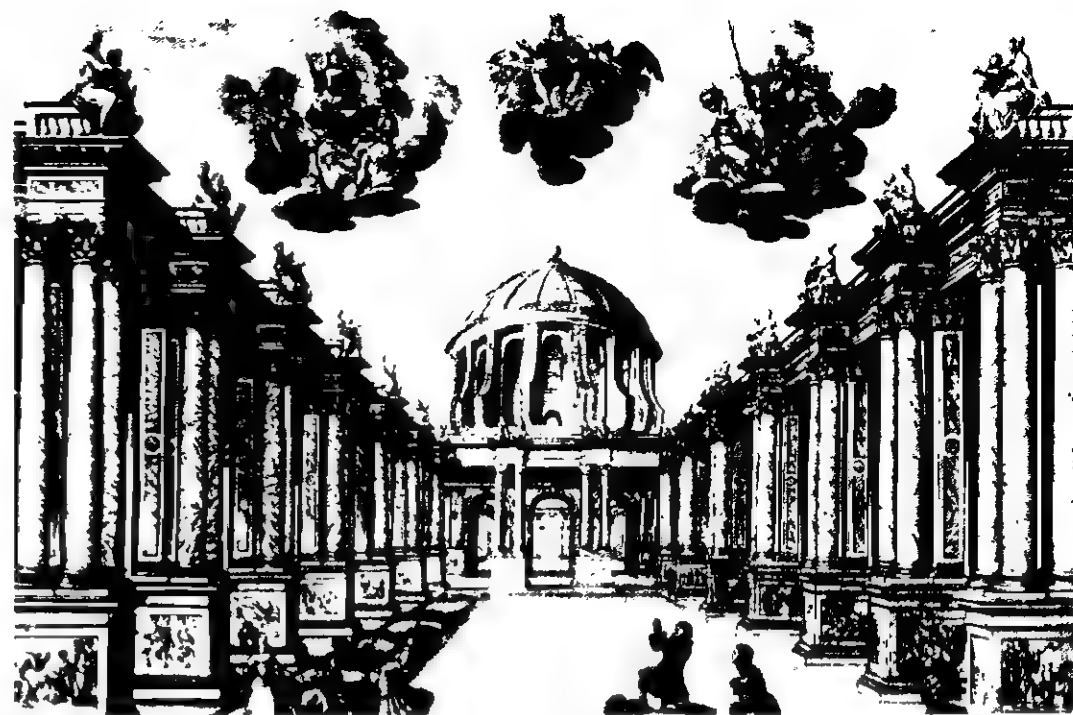
اگرچه همه‌ی گروهها در هتل بورگونی نمایش نمی‌دادند، اما هر گروهی که در پاریس نمایشی اجرا می‌کرد، موظف بود از محل درآمد خود مبلغی به کنفره ری بپردازد. گروههایی که کنفره ری را برای اجرای نمایش خود انتخاب نمی‌کردند، در زمینهای تنیس نمایش می‌دادند. بازی تنیس (ژو دو پوم^(۳۲)) از قرون وسطی به بعد بازی محبوب اروپاییان شده بود، و در سده‌ی شانزدهم بسیاری از زمینهای تنیس دیوارکشی و مسقف شدند. تعداد زمینهای تنیس در پاریس را در سده‌ی هفدهم از ۲۵۰ تا ۱۸۰۰ عدد تخمین زده‌اند. در سال ۱۶۰۰ اندازه‌ی این زمینها با اندازه‌ی صحنه‌های

اولین نمایشنامه‌ی او به نام گریزد و آریمان^(۵) که يك تراژیکمدی بود در پاریس به صحنه رفت. در سال ۱۶۲۶ وی به نوشتن پاستورال روی آورد، و این شکل نمایشی را با ارائه‌ی آناری همچون سیلویا^(۵) (۱۶۲۸) و لاسیلوانیر^(۵) (۱۶۳۱) در فرانسه رواج داد. مَره با ارائه‌ی نمایشنامه‌ی سوفونیسبا^(۵) (۱۶۳۴) شهرت خود را تثبیت کرد و به عنوان رهبر نویسندگان عصر خود، و نویسنده‌ی اولین تراژدی براساس ضوابط نئوکلاسیک در عصر جدید شناخته شد. تأثیر مَره در احیای تراژدی، که از اوایل سده دچار رکود شده بود، بسیار زیاد بوده است. یکبار به واسطه‌ی حمله‌ای افراطی به نمایشنامه‌ی سید اثر کُرنی از دیده‌ها افتاد، اما تا دهه‌ی ۱۶۳۰ به اندازه‌ی کُرنی، و گاه بیش از او اعتبار

ناآرامیهای سیاسی نمایشهای درباری را متوقف کرد، و تحولات بعدی تا سال ۱۶۴۰ به تعویق افتاد. اما آرمان نئوکلاسیک به سرعت راه خود را به سوی تئاتر عمومی گشود. برای این تحول سریع دلایل متعددی را می‌توان سراغ کرد: گروهی درام‌نویس تحصیلکرده و صاحب فن ظهور نمودند؛ تماشاگران پاریسی درام جدید را بر فارسیهای قدیمی ترجیح دادند؛ گروههای نمایشی حرفه‌ای در پاریس پا گرفتند؛ و ثبات سیاسی بار دیگر برقرار شد. از میان درام‌نویسانی که حدود ۱۶۲۵ به میدان آمدند، چهار نویسنده دارای اهمیت ویژه‌ای هستند: مَره، دوریه، رُترو، و کُرنی. ژان دو مَره^(۵) (۱۶۰۴ - ۱۶۸۶) در سال ۱۶۲۵ به پاریس آمد. در این سال



تصویر ۱۰۰۹ (۵). سیر کرسی درام‌سوس برری فراسوی.



تصویر ۹۰۹ (۵). این صحنه مربوط به نمایشنامه‌ی آندروود، و نمونه‌ی يك صحنه‌ی نئوکلاسیک است، که همه‌ی اروپا را تحت نمود خود در آورده بود. برگرفته از کتاب شگفتیهای تئاتر، جی. بی. بریسلی

نمایش آلسینا^(۵) احیا شد، و در آن يك صحنه‌پردازی وحدت یافته، به شیوه‌ی صحنه‌های ایتالیایی، برای نخستین بار به کار گرفته شد. در طول ده سال بعد، با ورود توماسو فرانسنینی^(۵) غالب نوآوریهای صحنه‌ای در ایتالیا، در دربار فرانسه نیز رواج گرفت. در ابتدا پارچه‌های نقاشی شده‌ای را بر روی یکدیگر در صحنه می‌آویختند، و با برداشتن يك پارچه، صحنه‌ی تازه‌ای نمودار می‌شد، اما در سال ۱۶۱۷، برای نمایشنامه‌ی رهایی رنو^(۵)، از بالهای زاویه‌دار و پرده‌های عقب صحنه استفاده شد. در سال ۱۶۲۰ دکورهای پرسپکتیو، صحنه‌پردازی وحدت یافته، و شیارهای کف صحنه برای نصب دکور، و تغییرات مکانیکی نیز در نمایشهای فرانسوی رواج یافتند. حدود ۱۶۲۰ بار دیگر

گرفتند که بار دیگر تضادهای پروتستانها (هگنوها) را شدت داد، زیرا در آن دوران شهرهای پروتستان‌نشین چندان استقلال یافتند که خود را ملتی در دل يك ملت دیگر می‌شناختند. در اوایل دهه‌ی ۱۶۲۰ قدرت واقعی در پس تاج و تخت، کاردینال ریشلیو^(۵) (۱۵۸۶ - ۱۶۴۲) بود که نیروی مطلق سلطنت را بیش از هر کسی بر کشور فرانسه حاکم گردانید، و با حفظ آزادی مذهبی، شهرهای پروتستان‌نشین را از نجای پروتستان باز ستاند. با بازگشت ثبات در دهه‌ی ۱۶۲۰ آرمان نئوکلاسیک حیات دوباره یافت، گو اینکه این تجدید حیات در اوایل دوران سلطنت لویی سیزدهم کم و بیش احساس شده بود. در سال ۱۶۱۰، باله دوکور در



نصویر ۱۲۹. ۱۵۰ گراوورن از مجموعه‌ی آثار
کُرسی، چاپ ۱۷۶۴، مربوط به نمایشنامه‌ی دروغگو.

اصلی دارای سه پرده است، و حوادث فراوانی را در سالیان دراز و مکانهای متعدد می‌پروراند. اما سید حوادث را در پنج پرده، ۲۴ ساعت، و تنها در چهار مکان و در يك شهر جای می‌دهد. حرکت نمایشی بر گرد موضوع عشق در برابر شرف می‌چرخد؛ قهرمان مرد، رودریگو و قهرمان زن، شیمن، ناچارند میان عشق به یکدیگر، و وظایف خانوادگی یکی را انتخاب کنند. با آنکه این نمایشنامه با موفقیت بی‌نظیری مواجه شد، اما مورد انتقاد چند نویسنده از جمله مَره، و ژرژ دوسکودری (۱۶۹۰-۱۶۶۷)، یکی دیگر از درام‌نویسان صاحب نام، قرار گرفت.

نمایشنامه‌ی سید انگیزه‌ی مباحث چندی گردید، و با آنکه وحدت زمان در آن رعایت شده بود، اما به واسطه‌ی وجود تعدادی حوادث پیچیده (از جمله جنگ) در يك روز، معیارهای واقعگرایی در درام نئوکلاسیک را بر هم زده بود. بعلاوه، رضایت‌ظاهری شیمن برای ازدواج با رودریگو، که ۲۴ ساعت پیش پدر او را کشته است، اصول معیارگزینی (دکوروم) در

در شهر زادگاهش، نویسندگی را پیشه ساخت. نتیجه‌ی کارش نمایشنامه‌ی مه‌لیت (۱۶۲۹) بود. این نمایشنامه يك کم‌دی است که هیچ شباهتی به فارسها و پاستورالهای رایج در آن دوران ندارد. غالباً گفته می‌شود که کرنی با نمایشنامه‌ی مه‌لیت کم‌دی‌نویسی در فرانسه را به راه تازه‌ای انداخت، زیرا به جای هیجان و سوء تفاهمهای عاشقانه، وی تأکید خود را بر يك خدمتگار مضحك یا روابط عاشقانه‌ی احساساتی نهاد. تا سال ۱۶۳۶ غالب نمایشنامه‌های کرنی کم‌دی بودند، و با آنکه همین کم‌دیا نیز مورد تحسین فراوانی قرار گرفتند، اما نقش این کم‌دیا تنها تثبیت موقعیت کرنی به عنوان يك نویسنده‌ی با قریحه بوده است.

سید (۱۶۳۶-۱۶۳۷) نقطه‌ی اوجی در شهرت کرنی و درام فرانسوی محسوب می‌شود، زیرا در این نمایشنامه کرنی نیردی را که میان عقاید کهنه و نو در گرفته بود شدت بخشید. این اثر براساس نمایشنامه‌ی ماجرای جوانی سید اثر گیلن دو کاسترو، درام نویس اسپانیایی، نوشته شده است. نمایشنامه‌ی

نصویر ۱۱۹. ۱۵۰ گراوورن از مجموعه‌ی آثار
کُرسی، چاپ ۱۷۶۴، مربوط به نمایشنامه‌ی سید.



ژان دو ژترو (۱۶۰۹-۱۶۵۰) نویسندگی را از سال ۱۶۲۸ آغاز کرد، و سرانجام به عنوان نویسنده‌ی اصلی هتل بورگونی جای الکساندر هاردی را گرفت، و از طریق اقتباس درامهای اسپانیایی، موضوع «عشق در برابر شرف» را پایه‌ی اصلی نمایشهای فرانسوی قرار داد. ژترو به حرکت‌های سریع و مجذوب‌کننده علاقه‌ی زیادی داشت، از اینرو از خلق شخصیت‌های عمیق غافل ماند. هر چند نمایشنامه‌های او در دوران رواج خود در تحول درام فرانسوی تأثیر بسیاری گذاشتند، و با جدی‌ترین آثار کرنی رقابت می‌کردند، اما امروزه سطحی می‌نمایند. پی‌یر کرنی (۱۶۰۶-۱۶۸۴) به رغم موفقیت‌های فراوان معاصرانش، امروزه به عنوان تثبیت‌کننده‌ی مبانی نئوکلاسیک در درام فرانسوی شناخته می‌شود. کرنی در ژوان متولد شد و تحصیل حقوق کرد، و پس از دیدن گروه مونت دوری - لونوار

داشت. هنگامی که در سال ۱۶۴۰ بازنشسته شد شاید پیش از هر نویسنده‌ی دیگری در احیای درام اثر گذاشته بود.

پی‌یر دو ریسه (۱۶۰۰-۱۶۵۸) يك مقام رسمی دولتی و يك شخصیت تحصیلکرده بود. وی برای گریز از فقر مالی، نمایشنامه‌های فراوانی نوشت. آثار نخستین او تراژیکمدیهایی غیرمعمول، از جمله کلیتوفون (حدود ۱۶۲۹)، و آرژنسی و پولیسارک (۱۶۳۱)، و شبه فارسهایی برای تیپ گرو - گیوم بودند. پس از تأثیرپذیری از مَره در سال ۱۶۳۴، دو ریسه به تراژدیهای نئوکلاسیک روی آورد. در بین آثار متأخر او اسکه وول (۱۶۴۴) از همه بهتر است. این نمایشنامه بیش از صد سال در مجموعه‌های نمایشی فرانسه اجرا شده است. دو ریسه نیز به همراه مَره و کرنی در تثبیت تراژدی به عنوان يك شکل نمایشی محبوب مردم سهیم بوده است.



صویر ۱۳۹. (۵) صفحه عوَر کتاب دو سکوری به نام کمدی و بازیگران، چاپ ۱۶۳۵

ضوابط نئوکلاسیک را نادیده گرفته بود. روی هم رفته این نمایشنامه در هیچ يك از قالبهای شناخته شدهی دراماتیک نمی گنجد. از طرف دیگر، به واسطهی تعدد و تنوع در وقوع حوادث؛ مخاطراتی که قهرمان داستان بر آنها فایق می آید؛ و پایان خوش این نمایشنامه، به تراژیکمدی نزدیک می شود. سید با داشتن يك داستان عاشقانه به پاستورال (روستایی)؛ و با داشتن لحظه های غنایی و روایی به تراژدی شباهت دارد. تلخی گزندهی این نمایشنامه موجب جنجالی شد که کاردینال ریشلیو خواستار قضاوت فرهنگستان نوییاد فرانسه دربارهی آن گردید. این همه موجب شد تا توجه عموم به سوی آرمان نئوکلاسیک بیشتر جلب شود.

ریشلیو پس از کسب قدرت، همی توان خود را برای ترویج ادبیات و هنر فرانسه به کار انداخت، و فرانسه را رهبر فرهنگی اروپا گرداند. ریشلیو عظمت و شکوه را در پیروی از نویسندگان و صحنه پردازان ایتالیایی جستجو می کرد، از اینرو مؤلفانی را که پیرو آرمان نئوکلاسیک بودند با کمکهای مالی و انگیزشهای دیگر تشویق می نمود. وی اولین تئاتر به سبک ایتالیایی را در فرانسه در قصر خود ساخت، اما شاید مهمترین اقدام او تأسیس فرهنگستان فرانسه باشد که وظیفهی داوری بر آثار ادبی را برعهده گرفت.

فرهنگستان فرانسه در ۱۶۲۹ تأسیس شد؛ در این سال گروه کوچکی از صاحب نظران با تشکیل جلساتی دربارهی ادبیات بحث می کردند. هنگامی که ریشلیو از وجود این جمع آگاه شد از آنها خواست تا سازمانی شبیه به فرهنگستانهای ایتالیایی تأسیس کنند. در سال ۱۶۳۶ این جمع با بی میلی این سازمان را تأسیس کردند، اما در ۱۶۳۷ سازمان فرهنگستان

فرانسه دارای پروانه و امتیاز شد، که تا دوران ما به کار خود ادامه داده است. تعداد اعضای فرهنگستان محدود به چهل تن از چهره های برجستهی ادبیی زمان بود (و هنوز هم چنین است). فرهنگستان فرانسه پس از کامل شدن اعضا، کار خود را با مطالعه و تدوین قواعدی برای سبک و زبان فرانسوی آغاز کرد.

ریشلیو قضاوت و ارزیابی سید را که موجب جنجالهای ادبی و عقیدتی شده بود به این فرهنگستان احاله کرد. رأی فرهنگستان که عملاً توسط رهبر آن یعنی ژان شاپلن^(۸۱) نوشته شده بود در رسالهی قضاوت فرهنگستان فرانسه نسبت به نمایشنامهی سید (۱۶۳۸) چاپ شد. در این رأی شاپلن نمایشنامهی سید را به خاطر وفاداری به موازین نئوکلاسیک و پیراستن آن از هرگونه انحراف ستوده بود، وی همچنین بر آرمان نئوکلاسیک تأکید بیشتری نهاده و پیروی از آن را به همگان توصیه کرده بود.

هر چند کرنی بعدها موازین نئوکلاسیک را به طور کامل برگزید، اما از واکنش دیگران نسبت به سید مأیوس شد، و تا سال ۱۶۴۰ دیگر نمایشنامه های ننوشت. بین سالهای ۱۶۴۰ و ۱۶۴۴ کرنی آشاری عرضه کرد که امروزه شاخص سبک کرنی شناخته می شوند: هوراس^(۸۲) (۱۶۴۰) سینا^(۸۳) (۱۶۴۰)، پولیوکت^(۸۴) (۱۶۴۲ - ۴۳)، و مرگ پرمیسی^(۸۵) (۱۶۴۳) از آن جمله اند. هر يك از این نمایشنامه ها بر محور قهرمانی می گردند که مرگ را بر بدنای ترجیح می دهد. قهرمانان کرنی هرگز نسبت به هدف خود تردید و تزلزل ندارند، از اینرو يك بعدی می نمایند؛ آنها بر سر دوراهی قرار نمی گیرند، و خواننده در صحنه های گوناگون نمایش عکس العملهای آنها را در مقابل

موانع بیرونی مشاهده می کند. در نتیجه باید گفت شخصیت هایش ساده اند، اما داستان او پیچیده است. پس از نوشتن نمایشنامهی ژگونه^(۸۶) (۱۶۴۴) آشار کرنی چندان پرماجرا می شوند که دنبال کردن داستان آنها مشکل می شود. این تمایل به پیچیدگی منحصر به کرنی نبود؛ غالب درام نویسان این دوره همین ویژگی را داشتند. با ظهور راسین در دهه ی ۱۶۶۰ نوعی ساده نویسی به درام فرانسوی راه یافت، که خود در ابتدا موجب واکنشهایی گردید.

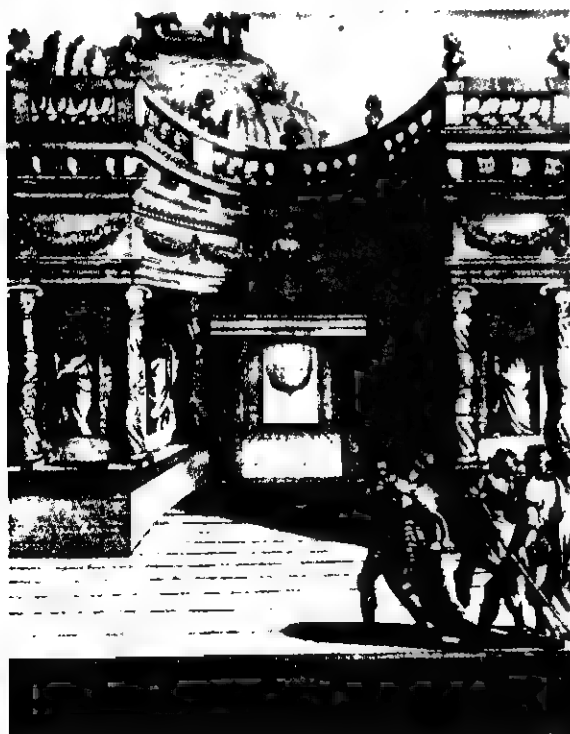
کرنی مشهورترین تراژدی نویس دهه ی ۱۶۴۰ بود، ورقبایی همچون دوریه و رُترو داشت. کرنی علاوه بر تراژدی الگویی نیز برای کمدی به وجود آورد. کمدی دروغگو^(۸۷) (۱۶۴۳) که اقتباسی از نمایشنامهی حقیقت مشکوک^(۸۸) اثر آلا ركون^(۸۹) است،

غالباً به عنوان اولین کمدی فرانسوی قبل از مولییر شناخته می شود. از معاصران کرنی تنها يك کمدی نویس به نام پُل اسکارُن^(۹۰) (۱۶۱۰ - ۱۶۶۰) قادر به رقابت با کرنی بود. اسکارُن با ابداع کمدی دسیسه^(۹۱) راه مولییر را هموار ساخت، و در این شیوه نیز کرنی با نمایشنامه های ژوده له^(۹۲) یا مستخدم ارباب^(۹۳) (۱۶۴۲)، و ژوده له ی توهین شده^(۹۴) (۱۶۴۵) بر او برتری داشت. این دو کمدی به خاطر يك بازیگر فارس به نام ژوده له نوشته شده اند. اسکارُن در نمایشنامهی دانشمندی از سالامانکا^(۹۵) (۱۶۵۴) تیپ محبوبی به نام کریسپین^(۹۶) خلق کرد، که نویسندگان دیگر نیز او را وارد نمایشنامه های خود کردند. اسکارُن رمان مشهوری نیز به نام داستان مضحك^(۹۷) (۱۶۵۱) نوشت و در آن زندگی بازیگران سیار را توصیف کرد.

شرکتهای نمایشی ۱۶۲۵ - ۱۶۶۰

پس از ۱۶۲۵ شرکتهای بازیگری دارای ثبات و رسمیت بیشتری شدند، و موج تازه‌ای در درام‌نویسی به راه افتاد. به‌عکس دوره‌های پیشین که شرکتهای حرفه‌ای قادر به ادامه‌ی حیات خود در پاریس نبودند، اکنون می‌توانستند در هتل بورگونی مستقر شوند، و تا سال ۱۶۸۰ به فعالیت خود ادامه دهند. علاوه بر آن، در سال ۱۶۲۹ شرکت دیگری نیز در پاریس تأسیس شد، و پس از آن حداقل دو تئاتر همواره در رقابت با یکدیگر نمایش می‌دادند.

گروه مستقر در هتل بورگونی از بقایای بازیگران والران تشکیل شد، از اینرو همان نام بازیگران شاه را بر خود نهاد. بازیگران تپهای تورلوین، کوتیه - گارگیل، و گرو - گیوم تا هنگام مرگ خود در ۱۶۳۰ در این شرکت نمایش می‌دادند. رهبر بازیگران، و مهمترین بازیگر گروه، بل‌رُز (۱۵۷۱-۱۶۰۹) به عنوان مسیه (۱۵۹۲ - ۱۶۷۰)، بود که از سال ۱۶۰۹ به عنوان کارآموز وارد شرکت والران شده بود. پس از مرگ والران در ۱۶۱۳ بل‌رُز همراه دیگر اعضای گروه سفرهای نمایشی بسیاری در فرانسه انجام داد، تا آنکه در اوایل دهه‌ی ۱۶۲۰ به پاریس بازگشت. وی در



تصویر ۱۵۹ صحنه‌ی ورودی برده‌ی شهبان
نمایشنامه‌ی سهرات کاترین مقدس اثر ران بوره، به
در سال ۱۶۱۳ در هتل بورگونی در صحنه رفت
این نمایش ساختمان اصلی‌ی صحنه داشت می‌فانند
مطهره، سبک دربرگیری و دورنمای تنهای صحنه در
هر برده عوض می‌شد. صحنه‌ی طبیعی دوم ظاهراً
همین تئاتر تئاتر فوقانی را داشته است. برکوفه از
حاجب اول نمایشنامه کتابخانه‌ی ملی فرانسه،
پاریس



تصویر ۱۶۹ صحنه‌ی نمایش پولموک، از
ویژترین اثر این صحنه سهره‌های سرانامر - کسه
و ویژان می‌باشد. از حیات اول نمایشنامه در ۱۶۲۳،
پاریس

هم بود. نجیب‌زادگان برای کسب حقوق از دست رفته‌ی خود متحد شدند، و جنبشی به نام لافرونده (۱۵۹۰-۱۶۴۸) را پایه‌ریزی کردند که در ۱۶۴۸ به شورش عینی انجامید. در سال ۱۶۵۲ مبارزه‌ی نجبا بکلی در هم کوبیده شد، و از آن پس همه‌ی نجبا و برجستگان درباری مجبور شدند در دربار اقامت کنند تا اعمالشان تحت نظارت باشد. سرانجام همه‌ی اقتدار حکومت در دستهای پادشاه متمرکز شد، و این وضع تا انقلاب ۱۷۸۹ برقرار ماند. جنگهای داخلی ۱۶۴۸ تا ۱۶۵۲ به درگیریهای فرانسه با کشور اسپانیا پیوست، و تا سال ۱۶۶۰ ادامه یافت. در این زمان آرمان نئوکلاسیک در فرانسه به پیروزی کامل رسیده بود.

درام فرانسوی که در دهه‌ی ۱۶۴۰ جانی گرفته بود، در دهه‌ی ۱۶۵۰ سقوط کرد. تراژدی جلوه‌ی خود را باخت، و کرنسی با شکستی که نمایشنامه‌ی پرتاریت (۱۶۵۲) برای او به بار آورده بود برای مدتی از نوشتن کناره گرفت. این زوال ضمناً تا حدی مربوط به ظهور جنگ داخلی دیگری بود. ریشلیو در سال ۱۶۴۲، و لویی سیزدهم در سال ۱۶۴۳ درگذشتند. لویی چهاردهم (سلطنت ۱۶۴۳ - ۱۷۱۵) هنگامی که به پادشاهی رسید تنها پنج سال داشت، و مادرش نایب‌السلطنه‌ی او گردید. با آنکه قدرت اصلی در دست نخست‌وزیر، کاردینال مازارن (۱۶۰۲ - ۱۶۶۱) بود، اما مازارن محبوبیتی نداشت، زیرا او نه تنها قدرت خویش را صرف انداختن ثروت می‌کرد، بلکه ایتالیایی

پاریس با بازیگران فارس که در آن زمان در هتل بورگونی نمایش می‌دادند تشکیل گروه تازه‌ای را داد. بل‌رژ هم در کمندی و هم در تراژدی بازیگر قابلی بود. هنگامی که فن درام‌نویسی در فرانسه رشد کرده بود و سلیقه‌ی مردم دیگر فارسهای قدیمی را نمی‌پسندید، بل‌رژ حیثیت تازه‌ای به تئاتر بخشید. او را به خاطر سبک طبیعی در بازیگری ستوده‌اند، و هرگز از جانب منتقدان به ظاهرسازی متهم نشده است. بل‌رژ تا سال ۱۶۴۷ که بازنشسته شد برتری خود را در گروه حفظ کرد.

گروه کم‌دین دو روال^(۸۸) (بازیگران شاه) رقیبی داشت که به رهبری مونت دوری^(۸۹) (گیوم و ژیلبرت، ۱۵۹۴ - ۱۶۵۴) و شارل لونوار^(۹۰) (شهرتش ۱۶۱۰ - ۱۶۳۷) اداره می‌شد. مونت دوری کار خود را در گروه والران آغاز کرده بود، و پس از مرگ والران به گروه بازیگران شاهزاده‌ی اورانژ^(۹۱) پیوست، و سالها با این گروه همکاری کرد. وی در اواخر سال ۱۶۲۰ با شارل لونوار شرکت دیگری تأسیس کرد، و تا سال ۱۶۱۰ به تناوب در پاریس نمایش می‌داد. پس از سفرهای چندی در اطراف پاریس، در سال ۱۶۲۹ بار دیگر به پاریس آمد، و اولین نمایشنامه‌ی کرنی به نام مه‌لپت را با خود به پاریس آورد و اجرا کرد. این گروه پس از اجرای چند نمایش در تئاترهای موقتی، در سال ۱۶۳۴ زین نیسی را به صورت تئاتر در آورد و به نام تئاتر ماره^(۹۲) رقیبی جدی برای هتل بورگونی شد.

مونت دوری اجرای آثار تازه را ترجیح می‌داد، از اینرو مورد توجه کاردینال ریشلیو قرار گرفت، و ریشلیو از سال ۱۶۳۴ برای این گروه مستمری سالانه‌ای در نظر گرفت. گروه مونت دوری

نمایشنامه‌ی پر سر و صدای سید و بسیاری از آثار برجسته‌ی دیگر در دهه‌ی ۱۶۳۰ را به صحنه آورد. مونت دوری را گاه به عنوان نخستین بازیگر بزرگ فرانسوی شناخته‌اند، که بویژه در اجرای نقش قهرمانان تراژدی مهارت داشت. با آنکه بیشتر در بیان و تحریر مهارت داشت، اما قادر به القای عواطف عمیقی نیز بود، و گفته‌اند که نخستین بازیگری بود که خود را وقف نقش‌های خویش می‌کرد. تئاتر ماره با رهبری مونت دوری محبوب‌ترین تئاتر پاریس شد، و این موقعیت را تا ۱۶۴۷ حفظ کرد. متأسفانه مونت دوری در سال ۱۶۳۷ فلج شد، و ناچار بازیگری را ترک گفت.

جای مونت دوری در تئاتر ماره را فلوریدور^(۹۳) (ژوسیا دو سولا، ۱۶۰۸ - ۱۶۷۲) گرفت. فلوریدور از اشراف فرانسه بود و سالها با گروه خود سفرهای نمایشی انجام می‌داد، و پس از بازنشسته شدن مونت دوری در ۱۶۴۷ بازیگر اصلی‌ی گروه ماره گردید. وی بعدها به هتل بورگونی رفت تا جای بل‌رژ را بگیرد. تئاتر ماره پس از رفتن فلوریدور از رواج افتاد، زیرا کرنی و درام‌نویسان برجسته‌ی پاریسی پس از آن آثار خود را به گروه بورگونی می‌سپردند. فلوریدور همپایی به نام مونت فلوری^(۹۴) (ژاشاری ژاکوب، ۱۶۰۰ - ۱۶۶۷) داشت. وی از سال ۱۶۳۹ به گروه بورگونی پیوست و به سرعت پیشرفت کرد. مونت فلوری پس از بل‌رژ دوسین بازیگر محبوب فرانسوی شناخته می‌شد، و با آنکه بسیار غریبه بود و کلام مطمئنی داشت، با این حال طرفداران زیادی به هم زد.

سنت نمایشهای فارس با بازیگرانی چون ژوده‌له، و گیو - گورژو ادامه یافت. ژوده‌له (ژولین به

دو^(۹۵)، ۱۶۰۰ - ۱۶۶۰) یکی از اعضای گروه مونت دوری بود، تا آنکه در سال ۱۶۳۴ به دستور لویی سیزدهم به گروه بورگونی پیوست. وی در اوایل ۱۶۴۰ بار دیگر به تئاتر ماره بازگشت و در آنجا چندان محبوب شد که بعضی از نویسندگان نقشهایی ویژه‌ی او می‌نوشتند. در سال ۱۶۵۹ ژوده‌له به گروه مولی‌یر پیوست، و مولی‌یر نیز نقشهایی برای او نوشت. ژوده‌له غالباً در نقش گرو - گیوم ظاهر می‌شد، و چهره‌ی خود را با آرد سفید می‌کرد. او را به خاطر ایفای نقشهای مستخدم مضحك تحسین بسیار کرده‌اند، و این نقش محبوب در حقیقت از ابداعات اوست. گیو - گورژو^(۹۶) (پرترانند هاردوتن دو سن ژاک ۱۶۰۰ - ۱۶۴۸) در سال ۱۶۳۳ پس از مرگ کوتیه - گارگیل به بورگونی پیوست. وی به خاطر نقش دکنتر ابله، و بویژه به واسطه‌ی حاضر جوابیهای زیرکانه‌اش شهرت داشت. وی در سال ۱۶۴۱ از تئاتر کناره گرفت و به طبابت پرداخت؛ او پیش از بازیگر شدن طب می‌خواند.

پس از ۱۶۴۷، گروه بورگونی مورد توجه قرار گرفت، و تا سال ۱۶۸۰ بهترین گروه پاریس شناخته می‌شد. در این موقع، تئاتر ماره برای کسب مقام پیشین خود به اجرای نمایشهای پر زرق و برق روی آورد، و با مدیریت لاروک^(۹۷) (بی‌یر - رینول پتی - ژان، حدود ۱۵۹۵ - ۱۶۷۶) بین سالهای ۱۶۴۷ و ۱۶۷۳ رقابت‌های زیادی را با بورگونی آغاز کرد، که سرانجام بازنده بود. در سال ۱۶۷۳ همه‌ی تئاترهای پاریس بسته شدند.

در سالهای ۱۶۲۵ تا ۱۶۶۰ وضع مالی و منزلت اجتماعی بازیگران بهبود یافت. هنگامی که ریشلیو و دیگران در سال ۱۶۳۰ حمایت از تئاتر ماره را برعهده

گرفتند، لویی سیزدهم نیز به گروه بورگونی (بازیگران شاه) کمک مالی (سوبسید) داد. پس از آن همه‌ی گروههای نمایشی از جانب دولت یاری می‌شدند، و در سال ۱۶۳۰ شأن بازیگران نیز بالا رفت. نمایشنامه‌ی کم‌دیی بازیگران^(۹۸) (حدود ۱۶۳۱)، نوشته‌ی گوگه‌نو^(۹۹)، نمایشی درباره‌ی تمرین بازیگران تئاتر است. این نمایشنامه از حیثیت اخلاقی بازیگران دفاع می‌کند. ژورژ اسکودری^(۱۰۰) نیز در نمایشنامه‌ای با همین نام، که در سال ۱۶۳۲ اجرا شد، همین موضع را تقویت می‌کند. اسکودری در نمایشنامه‌ی خود نشان می‌دهد که بازیگران نیز همچون اصناف دیگر خوب و بد دارند، و هر کسی را باید با شایستگیهای خود او داوری کرد. اسکودری همچنین، ویژگیهای بازیگر خوب را چنین ذکر کرده است: بازیگر خوب باید بتواند با چهره‌اش حالت‌های مختلف را القا نماید، باید رفتاری مؤثر، حرکاتی غیرتحمیلی، حضوری متعادل، لهجه‌ای رسمی، حافظه‌ای قوی، و درک درست داشته باشد.

در سال ۱۶۴۱ لویی سیزدهم میل داشت لک‌ی بدن‌امی را از دامن بازیگران بزدايد، و بر این امر، فرمانی صادر کرد، و در آن اظهار تمایل کرد که «حرفه‌ی بازیگری... در جامعه نباید مورد اهانت یا تبعیض قرار بگیرد». اگرچه این حکم مقداری از محدودیتهای قانونی را از پیش پای بازیگران برداشت، اما کلیسا همچنان بازیگران را از آیینهای مذهبی طرد می‌کرد.

تئاترهای عمومی، ۱۶۲۵-۱۶۶۰

تئاترهای عمومی عمده در پاریس، بین سالهای ۱۶۲۵ و ۱۶۶۰، هتل بورگونی و تئاتر ماره بودند. شکل ظاهری بورگونی (که قبلاً گفته شد) از ۱۵۴۸ تا ۱۶۴۷ کم و بیش دست نخورده ماند. در ۱۶۴۷ به دستور مشاوران شاه و احتمالاً برای اینکه بتواند با تئاتر ماره رقابت کند، تغییراتی در بنای آن داده شد.

از شکل اولیه تئاتر ماره، که در سال ۱۶۳۴ در يك زمین تنیس ساخته شد اطلاعی نداریم. این تئاتر در سال ۱۶۴۴ آتش گرفت، و بلافاصله به صورت بهتری تجدید بنا شد، و تا سال ۱۶۷۳ به همین صورت ماند. ماره جدید ۳۵ متر درازا، ۱۲ متر پهنا، و ۱۶ متر ارتفاع داشت. ابعاد گود (پارتر یا محوطه تماشاگران) در ماره ۱۸ در ۱۲ متر بود؛ سه ایوان بر دیوارهای چپ و راست آن ساخته شده بود که ایوان اول و دوم آن به صورت غرفه‌های مستقلی تقسیم شده بودند، و ایوان سوم از بالا به صحنه دوم یا پارادیس (بهشت) می‌پیوست؛ در انتهای اودیتریوم، مقابل صحنه، ایوانهای اول به غرفه‌هایی تقسیم شده بود، و در بالای این ایوانها آمفی تئاتری قرار داشت که جایگاه آن شبیه استادیوم بود. این تئاتر حدود ۱۵۰۰ تماشاگر را در خود جای می‌داد.

صحنه آن حدود ۲ متر از گود یا پارتر ارتفاع داشت، و به طرف انتهای صحنه شیب سریالا می‌گرفت. عرض صحنه به اندازه‌ی عرض همی ساختمان، و عرض پروسینیوم ۷/۵ متر بود. در این تئاتر يك تئاتر فوقانی^(۱۱) یا صحنه دوم نیز در ارتفاع ۴ متری سکوی صحنه با ده ستون ساخته شده بود.

این صحنه بر گرد دیوارهای بالای تئاتر دور می‌زد و ارتفاع سقف آن در مرکز ۲ متر بود. با آنکه گزارشها به وضوح از این تئاتر فوقانی در تئاتر ماره یاد کرده‌اند، اما محققان در مورد ابعاد و شکل این صحنه دوم توافق ندارند. طرح امروزی این تئاتر توسط دیر کاف - هولسبوئر^(۱۲) بازسازی شده است. وی صحنه طبقه دوم را فقط ۲ متر عقب‌تر از لبه سکوی صحنه اصلی قرار می‌دهد، در نتیجه عمق صحنه پایین را در مرکز فقط ۴ متر گرفته است. خانم ژوستروم^(۱۳) می‌گوید که صحنه زیرین در مرکز ۹ متر عمق داشته است. نظر ژوستروم منطقی‌تر به نظر می‌رسد، بویژه آنکه می‌دانیم ماره بعدها به نمایشهای مجلل روی آورد. از طرف دیگر به قول او برای شکوه بخشیدن به نمایش از صحنه دوم استفاده‌ی بیشتری می‌شده است. صحنه دوم معمولاً برای نشان دادن «بهشت»، پرواز شخصیتها، و نمایش ابرها به کار می‌رفت، و گاهی حتی آنقدر دکور و وسایل در آن فراوان بود که تا جلوی سکوی صحنه اصلی را می‌پوشاند. از متن نمایشنامه‌های موجود در آن دوره می‌توان به وضوح دریافت که همه‌ی پروازها به این شکل انجام نمی‌شدند. برخی محققان اصولاً وجود این شیوه‌ها را در تئاتر ماره مورد تردید قرار داده‌اند. بعضی حتی استفاده از صحنه دوم را نیز نمی‌پذیرند. برخی برآنند که استفاده از این صحنه اجتناب‌ناپذیر بوده است، و عده‌ای از محققان اظهار می‌دارند که از این صحنه به ندرت استفاده می‌شد. هر چند نمی‌توان هیچک از این نظرها را اثبات کرد، اما به جرأت می‌توان ادعا کرد که تئاتر فوقانی، در هر دو تئاتر، یعنی ماره و بورگونی وجود داشته، و احتمالاً در تئاترهایی که بعدها ساخته شدند،

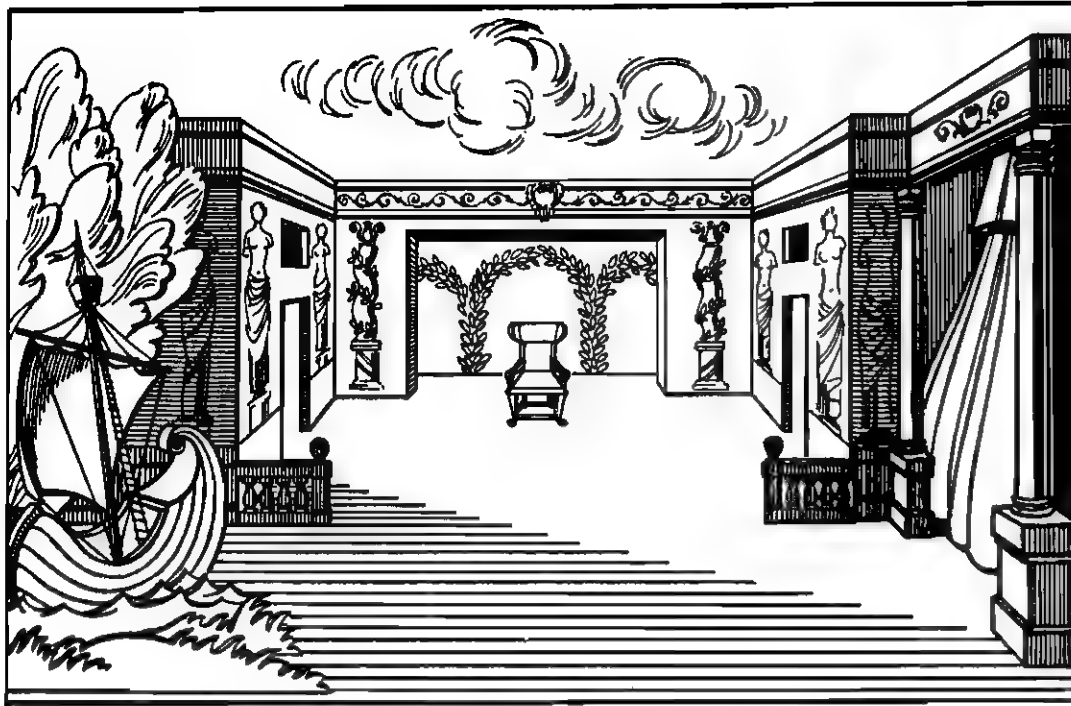


تصویر ۱۶۹. تئاتری که در سال ۱۶۴۱ توسط کاردینال ریشلیو در قصر ساخته شده است. در جلوی تصویر (از راست به چپ) ریشلیو، لویی سیزدهم، و ملکه دیده می‌شوند. این تئاتر پس از مرگ ریشلیو به نام پاله - رویال خوانده شد.

از صحنه متحرك دومی هم استفاده می‌شد.

نیاز به رقابت با تئاتر جدید ماره، بازسازی تئاتر بورگونی را در ۱۶۴۷ ضروری ساخت. قرارداد مهمی از بازسازی تئاتر بورگونی به دست ما رسیده است که در آن تأکید شده صحنه باید ۱۴ متر عمق داشته باشد و «پهنای آن به اندازه‌ی پهنای ساختمان» (حدود ۱۲ متر) باشد. کف صحنه تئاتر تازه‌ی بورگونی دارای شیارهایی بود که تا انتهای صحنه ادامه داشتند، و در جلوی صحنه تیرهایی نصب شده بود تا احتمالاً پرده‌هایی بر آن بیاویزند و قوس پروسینیوم را

بسازند. ظاهراً در آغاز از هیچک از این تیرها و شیارها استفاده نمی‌شد. عرض قابل رؤیت صحنه ۷/۵ متر بود، و ایوانها اودیتریوم را به صورت قوس در آورده بودند تا زوایای موجود در ساختمان اولیه را بشکنند. تئاتر بورگونی به رغم نو شدن هرگز به نمایشهای پر زرق و برق و مجلل روی نیاورد.



تصویر ۱۸.۹. (۵) طرح دیگری از ماهلو با صحنه‌های ترکیبی از جنگل، خیابان و خانه برای نمایشنامه‌ی گرنلی از الکساندر هاروی بین سالهای ۱۶۲۵ و ۱۶۳۵.

فوق طبیعی در بالای صحنه ظاهر می‌شدند؛ ابر، آتش، دود، و افکتهای صوتی در صحنه‌ها به کار گرفته می‌شدند؛ وسایلی همچون سر انسان، و اسفنجهایی برای ایجاد توهم ریختن خون نیز ذکر شده است. مبلمان صحنه محدود به تخت سلطنتی یا یک چهارپایه بود.

کتاب خاطرات... اطلاعاتی نیز درباره‌ی لباس بازیگران به ما می‌دهد، زیرا در این کتاب وسایلی نیز که تهیه‌ی آنها برعهده‌ی شرکتها بود ذکر شده است. چنین به نظر می‌رسد که بازیگران خود موظف به تهیه‌ی لباس خود بودند، اما شرکت موظف به تهیه‌ی لباسهای راهبان، شیاطین، ارواح، سورجیها و پیشخدمتها بود، و همچنین هنگامی که به تعدادی لباس یک شکل نیاز

می‌شد. گاه نیز پرده‌ی جلوی عمارتی را برمی‌داشتند تا درون آن آشکار شود. پاره‌ای ویژگیهای بصری این صحنه‌ها را به دکورهای سبک ایتالیایی شبیه می‌کرد، زیرا برخی از نقاشیهای روی پارچه‌ها دارای پرسپکتیو بودند، و وجود عمارتهای قرینه در دو طرف صحنه دکور را شبیه بالهای زاویه‌دار سرلیو می‌ساخت، و در برخی دکورها جزئیات تزئینی در نقاط مختلف آن تکرار می‌شد تا یکپارچگی کل صحنه را بیشتر سازد. به رغم این شباهتهای صوری، نتیجه‌ی کلی‌ی این نوع صحنه‌پردازی بیشتر قرون وسطایی بود تا ایتالیایی.

ماهلو در گزارش خود به چند وسیله‌ی مکانیکی اشاره می‌کند: قایقهایی همراه با سرنشین از یک طرف صحنه به طرف دیگر صحنه می‌رفتند؛ خدا یا موجودات

مدیر صحنه بوده، و طرحها اثر ژرژ بوفکن (۱۰۰۵) طراح معتبر آن دوره است.

کتاب ماهلو به روشنی نشان می‌دهد که صحنه‌پردازی در تئاترهای فرانسوی، در ۱۶۳۵ اساساً به شیوه‌ی قرون وسطایی بوده است. از آنجا که وحدت مکان هنوز رایج نشده بود، غالب نمایشنامه‌ها تنها به تعدادی محل نیاز داشتند که به وسیله‌ی «عمارت» تأمین می‌شد. همه‌ی عمارتها همزمان در طرفین و در انتهای صحنه قرار داده می‌شدند، و مرکز صحنه را برای بازیگران خالی می‌گذاشتند. عموماً یک عمارت در انتها و دو عمارت در طرفین صحنه قرار داده می‌شد. عمارتها غالباً مکانهایی کلی مثل خانه، جنگل، غار، مقبره، زندان، چادر، و ساحل دریا را نشان می‌دادند که در صحنه‌های مختلف به کار گرفته می‌شدند. هرگاه به تعداد زیادی عمارت نیاز می‌افتاد، و همه‌ی آنها در صحنه نمی‌گنجیدند، پارچه‌های نقاشی از مناظر گوناگون را بر روی آنها می‌گسترند، و با برداشتن یک پارچه منظره‌ی دیگری در پشت آن ظاهر

صحنه‌پردازی در تئاترهای عمومی، ۱۶۲۵ - ۱۶۶۰

صحنه‌پردازی در تئاترهای عمومی پاریس در اوایل دهه‌ی ۱۶۳۰ در کتاب خاطرات ماهلو، لوران، و صحنه‌پردازان دیگر... به خوبی گزارش شده است که از با ارزشترین گزارشهای تئاتری سده‌ی هفدهم به شمار می‌رود. کتاب سه بخش دارد، و هر بخش آن به سالهای طولانی‌ای اختصاص یافته است. بخش اول تا سال ۱۶۳۵ را در بر دارد. برخی محققان معتقدند که این بخش منحصر به گزارش ۱۶۳۴ - ۱۶۳۵ است، اما عده‌ی دیگری می‌گویند که این بخش مربوط به سالهای ۱۶۲۲ تا ۱۶۳۵ است. بخش اول شامل ۷۱ یادداشت (شرحهایی اجمالی بر نیازهای صحنه) و ۴۷ طرح برای مجموعه‌های نمایشی (رپرتواری هتل بورگونی است. اکثر مورخان معتقدند که طرحها متعلق به مؤلفان کتاب یعنی ماهلو و لوران هستند، اما عده‌ی دیگری بر آنند که ماهلو تنها یک



تصویر ۱۷.۹. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی لیزاندر و کالیست اثر دوریه (حدود ۱۶۳۵). نمایش مکانهای گوناگون در یک صحنه در این تصویر قابل توجه است. برگرفته از کتاب خاطرات ماهلو... کتابخانه‌ی ملی فرانسه، پاریس.

می‌افتاد شرکت آن لباسها را تأمین می‌کرد. در دهه‌ی ۱۶۳۰، تهیه‌ی لباسهای مجللی که در نمایشها به کار می‌رفت برعهده‌ی شرکت بود. دفتر اموال شارل لونوار در سال ۱۶۳۷ در فهرست لباسهای انبار خود به لباسهایی اشاره دارد که بهای معادل امروزی آنها به ده هزار دلار بالغ می‌شود.

در بخش دوم خاطرات... صورت نامهای هفتاد و يك نمایشنامه که در مجموعه‌ی نمایشی هتل بورگونی در سالهای ۱۶۴۶ - ۱۶۴۷ در حال اجرا بوده‌اند ذکر شده است. اما متأسفانه هیچ «شرح» و یا تصویری از این نمایشها وجود ندارد. از روی حدس و گمان می‌توان گفت که در این دوره دکورهای پراکنده‌ی قرون وسطایی جای خود را به دکورهای وحدت یافته سپرده بودند، زیرا پس از جنجالسی که بر سر نمایشنامه‌ی سید بریا شد رعایت وحدت مکان روز به روز بیشتر شد. آنچه مسلم است این که تا ۱۶۸۰ صحنه‌پردازی تا حد قابل ملاحظه‌ای ساده‌تر از ۱۶۳۵ شده بود، و علت آن در فصل‌های بعدی خواهد آمد.

پیروزی شیوه‌ی ایتالیایی در صحنه‌پردازی ۱۶۴۰-۱۶۶۰

اگرچه صحنه‌پردازی به شیوه‌ی ایتالیایی، پیش از سال ۱۶۲۵ در نمایشهای درباری رواج یافته بود، اما تا سال ۱۶۴۰ رونق نگرفت. شاید به‌همین دلیل ریشلیو از معماری به نام لومرسیه^{۱۰۶} خواست تا اولین تئاتر فرانسوی باطاق پروسینیوم^{۱۰۷} ثابت و صحنه‌ای با بالهای

مسطح را بسازد تا الگوی دیگران باشد. این تئاتر، که معمولاً پاله - کاردینال^{۱۰۸} نامیده می‌شد، صحنه‌ای به عرض ۱۸ م. و عمق ۱۳ متر داشت و عرض اودیتریوم آن ۱۸ متر و عمق آن ۲۰ متر بود. دو ایوان سرتاسری تالار نمایش آن را احاطه می‌کرد، و در کف تالار آن يك آمفی تئاتر قرار داشت که از پله‌های مرتفعی بر گرد يك گود (پارتر) کوچک تشکیل شده بود. از آنجا که این تئاتر ویژه‌ی مدعوین بود، اودیتریوم آن به شکل اودیتریوم تئاترهای عمومی ساخته شده بود.

پاله - کاردینال در ژانویه ۱۶۴۱ با نمایشنامه‌ی میرام^{۱۰۹} گشایش یافت، که طراحی صحنه و افکت‌های مخصوص آن از ژرژ بوفکن بود. میرام تنها به يك دکور نیاز داشت، از اینرو امکانات موجود در این تئاتر بعداً در پالهی پیروزی ارتش فرانسه به کار گرفته شد. در این پاله از ۹ دکور مختلف استفاده شده بود. پس از مرگ ریشلیو در ۱۶۴۲، این تئاتر تحت نظر شاه قرار گرفت، و پس از آن پاله - رویال^{۱۱۰} (تالار سلطنتی) نامیده شد.

جانشین ریشلیو به‌عنوان نخست‌وزیر، کاردینال مازارن، دوستدار اپرا بود، و میل داشت این شکل نمایشی را در فرانسه رواج دهد؛ بر این منظور در سال ۱۶۴۵ دست به اقداماتی زد که آوردن جیاکومو تورلی^{۱۱۱} به پاریس از آن جمله بود. ماجرا از این قرار بود که يك گروه کم‌دیا فل آرته که به پاریس دعوت شده بود و از قدرت اپرا آگاه بود، نگران کسادگی نمایشهای خود شد، و از ملکه درخواست کرد يك طراح و رقص‌آرای^{۱۱۲} ایتالیایی برای تربیت گروهش دعوت کند، تا او نیز بتواند در مقابل اپرای آینده عرض اندام نماید. از اینرو ملکه از دوک پارما خواست تا

تورلی را به فرانسه بفرستد.

حوالی ۱۶۴۵، تورلی به خاطر طراحیهای خود در تئاترو نووی سیمو^{۱۱۳} احتمالاً مشهورترین طراح صحنه‌ی ایتالیایی بود. تورلی دعوت ملکه را از آنرو پذیرفت که گمان می‌کرد قرار است برای بازیگران کم‌دیا فل آرته‌ی ایتالیایی طراحی کند. اما مازارن او را برای کار دیگری می‌خواست. تورلی هنگامی که به واقعیت پی برد ابتدا از همکاری سر باز زد، اما سرانجام با يك شرط حاضر به همکاری شد، که بتواند يك اپرا نیز طراحی کند. وی برای اولین اپرای خود در پاریس اپرای لافینتا پاتزا^{۱۱۴} را انتخاب کرد. زیرا طراحی برای این اپرا او را قبلاً در ونیز به شهرت رسانده بود. این اپرا در سال ۱۶۴۵ در تالار پُنی بوربن در حضور درباریان به صحنه آمد و با موفقیت بی‌نظیری روبرو شد. غالب مورخان پیروزی‌ی شیوه‌ی ایتالیایی در فرانسه را به واسطه‌ی اجرای این اپرا

می‌دانند.

برای اجرای این اپرا، تورلی بنای پنی بوربن را به يك تئاتر به سبك ایتالیایی تغییر داد. وی سکویی به ارتفاع دو متر در صحنه‌ای به ابعاد ۱۵ در ۱۴ متر مستقر ساخت که تا حدی بزرگتر از صحنه‌ای بود که در ونیز در اختیار داشت. وی همچنین سیستم نرده - ارابه را نیز برای تغییر دکور صحنه به وجود آورد، و احتمالاً این مهم‌ترین تغییری بود که او در تئاتر ریشلیو به وجود آورد.

در ۱۶۴۶ تورلی دست به تغییر پاله - رویال زد، تا بتواند سیستم نرده - ارابه‌ی خود را برای تغییرات سریع صحنه در آن مستقر سازد. در سال ۱۶۴۷ تورلی نمایشنامه‌ی اورفه^{۱۱۵} را با هزینه‌ی گزافی به صحنه آورد، به طوری که مازارن ناچار شد مخارج آن را از بودجه‌ی دولتی تأمین کند. حضور این همه ایتالیایی، خصوصاً که نجبا نسبت به مازارن (ایتالیایی) احساس

تصویر ۱۹۹. پالهی پیروزی‌ی ارتش فرانسه که در تئاتر ناره‌ی کاردینال ریشلیو در ۱۶۴۱ اجرا شده است. حمیت عظیم بازیگران در بالای دیوارها و ارابه‌ای که در میان آنها حرکت می‌کند قابل توجه است. موزه‌ی تئاتر درونت نیگلم.



تصویر ۲۱.۹ طرحی از جاکومو بوری برای بردی دوم برای اندرومدا در تالار سی بورس، ۱۶۵۰
گراوور از فرانسو سور کنخدهای ملی مرسه.
بارس

فرانسوی شدن شیوه‌های ایتالیایی ۱۶۶۰ - ۱۷۰۰

لویی چهاردهم در سال ۱۶۰۰ با ماری ترز اسپانیایی ازدواج کرد، و در ۱۶۶۱ کاردینال مازارن درگذشت. این دو واقعه مبشر عصر لویی چهاردهم شدند. لویی چهاردهم پس از مرگ مازارن همه‌ی امور کشور را تحت نظارت خود در آورد. در این زمان، اقتدار لویی چندان تحکیم یافته بود که قادر بود با اطمینان اعلام کند «مملکت یعنی من». در سالهایی که پس از آن آمد، هنرمندان فرانسوی شیوه‌ی باروک فرانسوی را ابداع کردند و آن را سبک لویی چهاردهم (۱۷۰۰) نامیدند. نوآوری‌های توری در صحنه‌پردازی، در جریان تدارک جشن عروسی لویی چهاردهم معرفی شدند. در سال ۱۶۵۹ کاردینال مازارن، گاسپار ویگاران (۱۵۸۶ - ۱۶۶۳) طراح صحنه و معمار مشهور تئاترهای ایتالیایی را به فرانسه دعوت کرده بود. ویگاران تالار پتی بوربن را خراب کرد، و بر جای آن یک بال (جناح) تازه به کاخ تولری افزود، و بزرگترین تئاتر اروپا به نام تالار ماشینها («سال و ماشین» ۱۷۱۰) را در آن محل ساخت. پهنای این تئاتر تازه ۱۶ متر، و

بودند. در پایان نمایش، خورشید همراه با لویی چهاردهم رقص‌کنان ظاهر می‌شد، و تاریکی ناپدید می‌گشت. این قطعه‌ی تملق‌آمیز آشکار، تنها یکی از موارد فراوانی بود که موجب شد، لویی چهاردهم «پادشاه آفتاب» لقب بگیرد. آفتابی که همه چیز بر گرد او می‌گردد، و وابسته به اوست. این نماد در طول سلطنت او با اصرار تمام به کار برده می‌شد.

در سال ۱۶۵۴ مازارن در جستجوی آنسکه بازیگران اپرا را با سلیقه‌ی فرانسویان هماهنگ سازد به ایزاک بنه راد (۱۶۱۳ - ۱۶۹۱)، که سراینده‌ی اشعار (لیبرتو) باله‌های دربار بود، مأموریت داد اپرایی بنویسد و در فاصله‌ی پرده‌های مختلف آن باله‌هایی بگنجانند. این اپرا نوشته شد، و ازدواج پلنوس و ته‌تیس (۱۷۰۰) نام گرفت. توری برای این باله تعدادی افکت‌های بسیار زیبا و خیره‌کننده طراحی کرد، و لویی چهاردهم در شش نقش در آن ظاهر شد.

در ۱۶۶۰ معیار صحنه‌های ایتالیایی به وضوح فرانسه را تسخیر کرده بود.



تصویر ۲۰.۹. (۵) لویی چهاردهم در لباس «پادشاه آفتاب» در نمایش باله‌ی شب برگرفته از رساله‌ای در باب تئاتر، نوشته‌ی مابست (۱۸۹۳)

تمثیلی بود، و توسط اشعار روایی (لیبرتو) توصیف می‌شدند، و اجراکنندگان پانتومیم این اشعار را همراه با رقصهای متداول زمان تجسم می‌بخشیدند. غالب این رقصها الگوهای پر تجملی از رقص‌آرایی را ارائه می‌دادند. یکی از نمایشهای برجسته در آن دوران باله‌ی شب (۱۶۵۳) بود که ۴۳ مجلس رقص (۱۷۱۰) (ایتری - آنتره) داشت، و در آن شخصیهایی همچون شکارچیان، دزدان، چوپانان، کولی‌ان، ستاره‌شناسان، عناصر چهارگانه، آتورا، ونوس نقش داشتند، و هر یک از این چهره‌ها مربوط به جنبه‌ی متفاوتی از شب

می‌کردند، و همچنین صرف هزینه‌های دولتی برای نمایش اپرا خشم فراوانی را برانگیخت. مازارن در جستجوی آثاری که با سلیقه‌ی فرانسوی مناسبتر باشند، از گرنی خواست اپرای آندرومدا (۱۷۰۵) را بنویسد. پس از آماده شدن این اپرا، آن را «نمایش ماشینی» خواندند، زیرا با اپراهای ایتالیایی تفاوت فاحشی داشت. آندرومدا شبیه درامهای معمولی بود، و در آن داستان از طریق دیالوگ گفته می‌شد. اما از آنجا که در هر پرده، به هر بهانه‌ای بود، از وسایل پیچیده‌ی ماشینی و افکتهای مخصوص استفاده می‌شد، و این عملیات از طریق قطعات پانتومیم به همراهی موسیقی انجام می‌گرفت، به اپرا شباهت می‌یافت. غالب وسایلی که در آندرومدا به کار برده شدند، در اپرای اورفه نیز به کار رفته بودند. آندرومدا در سال ۱۶۵۰ در پتی بوربن به روی صحنه آمد، و چندان موفق بود که موجی از اجرای نمایشهای مجلل با استفاده از وسایل مکانیکی صحنه در پاریس به راه افتاد. نمایشهای عرضه شده در تئاتر ماره، مثل پشم طلایی (۱۷۱۰)، عشقهای ژوپیتتر و سیل (۱۷۱۰)، عشقهای ونوس و آدونیس (۱۷۱۰)، و ازدواج باکوس و آریادنه (۱۷۱۰) از آن جمله‌اند. سرانجام تئاتر ماره به واسطه‌ی اجرای نمایشهای مجلل و عظیم تقریباً ورشکسته شد.

در اواخر دهه‌ی ۱۶۴۰، باله دوباره محبوبیتی را که پیش از ۱۶۲۰ در دربارها داشت به دست آورد. نمایش باله بویژه بین سالهای ۱۶۵۱ و ۱۶۶۹، که لویی چهاردهم در غالب اجراهای آن حضور داشت، رونق گرفت. باله‌های اخیر باله دانتره (۱۷۱۰) نامیده می‌شدند، و نیازی به وسایل مکانیکی، که در باله‌های جدید به کار می‌رفت، نداشتند. داستان این باله‌ها

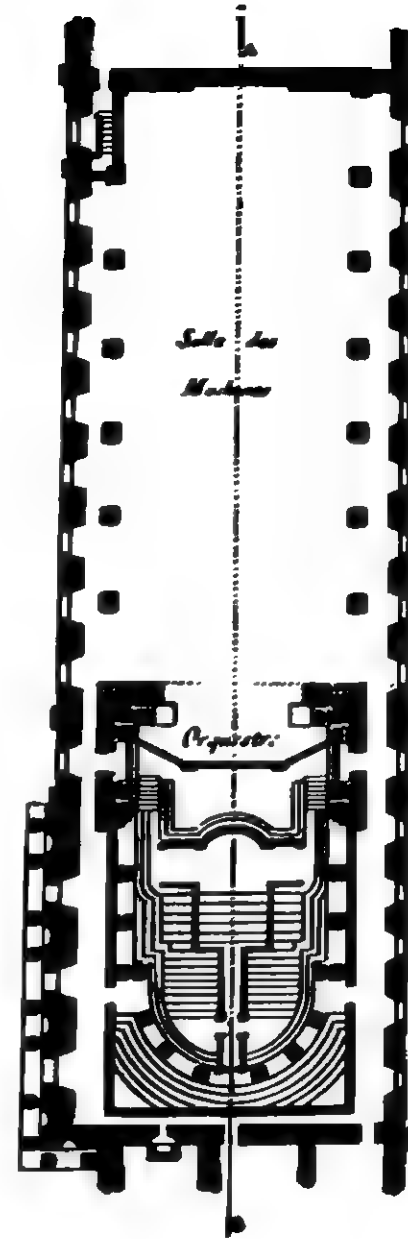
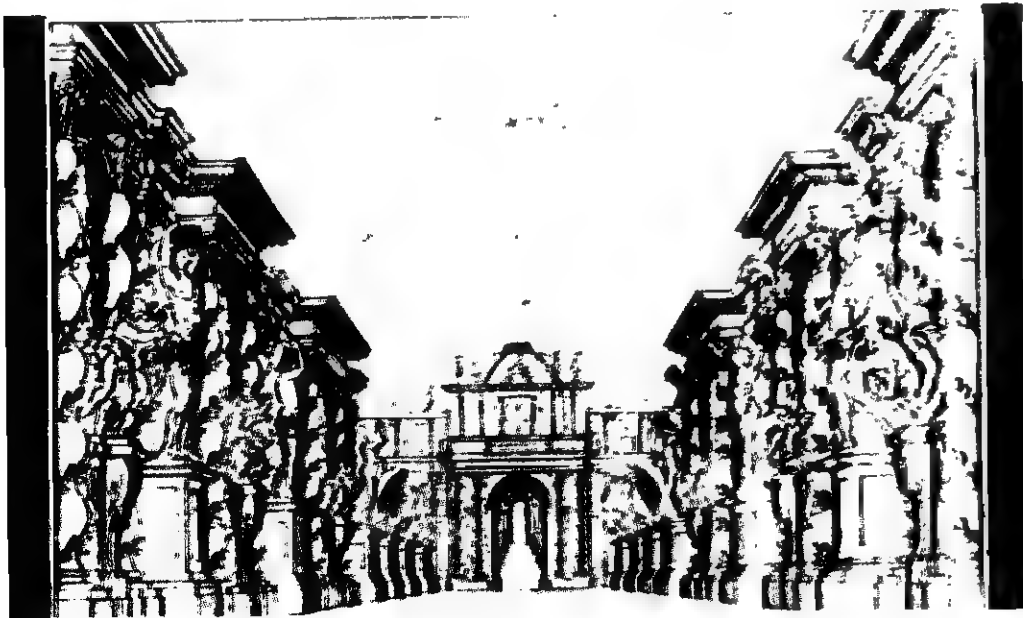
و نمایش در تئاترهای موقتی در تالارهای مختلف آن برپا کرد. یکی از مجلل‌ترین این جشنواره‌ها «شادیهای جزیره افسون شده» (۱۷۳۸) نام داشت که برگزاری آن سه روز به طول انجامید، و در آن راهپیماییهای بزرگ، مسابقات، باله‌ها، و نمایشهای متعددی اجرا شد.

در طول دهه‌ی ۱۶۶۰ نوعی «باله‌ی کم‌دی» رواج یافت. در این شکل نمایشی صحنه‌های باله با دیالوگ درهم ادغام می‌شدند و بسیار مورد علاقه‌ی لویی بودند. بسیاری از این باله‌های کم‌دی را مولییر، و ژان باتیست لولی (۱۶۳۲ - ۱۶۸۷) نوشته‌اند؛

پس از مرگ ویگارانیه در ۱۶۶۳، پسرش کارلو (۱۶۲۳ - ۱۷۱۳) به عنوان طراح نمایشهای دربار جانشین او شد، و او این مقام را تا سال ۱۶۸۰ حفظ کرد. اثر عمده‌ی کارلو ویگارانیه طراحی يك اپرا در پاریس در کاخ ورسای (۱۷۳۱) بود.

پس از ۱۶۶۰ همه‌ی توجه لویی چهاردهم وقف کاخی شد که در ورسای، در ۱۸ کیلومتری پاریس، می‌ساخت. این کاخ عظیم در زمینی به طول ۸۰۰ متر، با جناحهای متعدد، و صدها اتاق ساخته شد. پیش از کامل شدن این کاخ، لویی چهاردهم تعدادی جشنواره

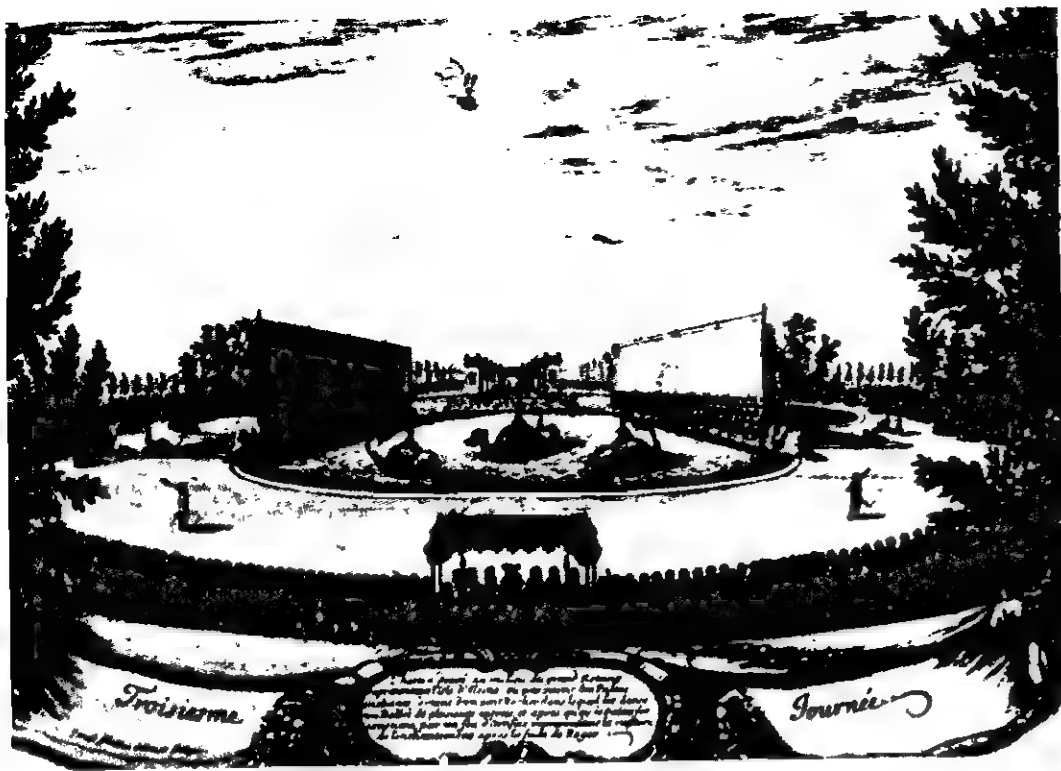
تصویر ۲۳.۹. يك طرح صحنه از ویگارانیه، ۱۶۶۰. موزه ملی استنکهم.



تصویر ۲۳.۹. نقشه‌ی «تالار ماسنهای» که توسط ویگارانیه طراحی. و در ۱۶۶۲ افشاح شد. از کتاب تئاتر و ماشین نوشته‌ی ل. ب. دو لا گه بی‌یر (۱۸۸۸).

درازای آن ۷۰ متر بود. از این درازا تنها ۲۸ متر به اودیتریوم، و ۴۲ متر بقیه به صحنه اختصاص داده شد. عرض طاق پروسینیوم این تئاتر ۱۰ متر بود. عمق زیاد صحنه‌ی این تئاتر نشان‌گرایشی است که در این دوره به دکورهای هر چه عظیم‌تر پیدا شده بود. «تالار ماشینها» در سال ۱۶۶۰ کامل شد، و در ۱۶۶۲ با اپرای هرکول عاشق (۱۷۰۱) و تقدیمانه‌ی تملق‌آمیزی به شاه افتتاح شد. این اپرا که ترکیبی از باله و اپرا بود، صحنه‌پردازی پرشکوه ویگارانیه را به نمایش می‌گذاشت. برای هر يك از صحنه‌های این اپرا دکورها و ماشینهای مجللی ساخته شده بود، و با یکی از این ماشینها که ۱۸ متر عمق و ۱۵ متر پهنا داشت همه‌ی افراد خانواده‌ی سلطنتی و همراهانشان در صحنه به پرواز در آمدند. این وسایل مکانیکی بار دیگر در نمایش پس‌پیشه (۱۷۳۱) (۱۶۷۱) به کار گرفته شدند، که در آن ۳۰۰ خدای اساطیری در دل ابرها حرکت می‌کردند. به رغم این آغاز فرخنده، «تالار ماشینها» به واسطه‌ی وسعت بیش از حد، و شرایط صوتی (آکوستیک)ی ضعیف، پس از ۱۶۶۰ به ندرت مورد استفاده قرار گرفت.

هنگامی که مازارن از ویگارانیه دعوت کرد، قصدش حذف تورلی نبود، اما بدخواهان تورلی، ویگارانیه را دوره کردند، و پس از مرگ کاردینال مازارن در ۱۶۶۱ عذر تورلی را خواستند. تورلی به زادگاهش فانو بازگشت و بعدها در آنجا نیز تئاتری بنا کرد. تورلی آخرین نمایش خود را در سال ۱۶۶۷ در فانو طراحی کرد، و سال بعد درگذشت. هر چند تورلی دلشکسته پاریس را ترك گفت، اما افتخار تثبیت ضوابط هنری ایتالیا در فرانسه از آن اوست.



تصویر ۲۵۹. یکی از نمایشهای حنوازه شادبهای جزیره افسون شده که توسط لویی چهاردهم در سال ۱۶۶۴ برپا شد. در این نمایش صحنه‌ای را در میان دریاچه به شاه‌ی قصر آلسی برپا داشتند. در این نمایش پس از اجرای یک ماله‌ی ناسکوه همی قصر آتش می‌گیرد و ویران می‌شود با طلسمی را که قهرمان داستان، روره، در این جزیره گرفتار آن سده بود شکستند. این گراور در زمان اجرای نمایش توسط ایزابیل سیلوستر تهیه شده است.

ژان برن، پسر (۱۶۷۸ - ۱۷۲۶) جای پدر را گرفت. او نیز تا سال ۱۷۲۱ در این حرفه ماند. برن‌ها با خطوط سنگین، و منحنیهای تابدار و آذینهای رنگین خود، پایه‌گذار شیوه‌ی طراحی‌ی خالص فرانسوی به شمار می‌آیند. برن در طراحی صحنه، برای هر پرده طرحی مستقل ارائه می‌کرد، و از وسایل مکانیکی، و افکتهای مخصوص نیز در صحنه‌های خود استفاده می‌کرد. این ترکیب دکورهای ثابت، و وسایل مکانیکی متحرک، مشخصه‌ی طرحهای فرانسوی برای اپرا در سده‌ی هجدهم به شمار می‌رود.

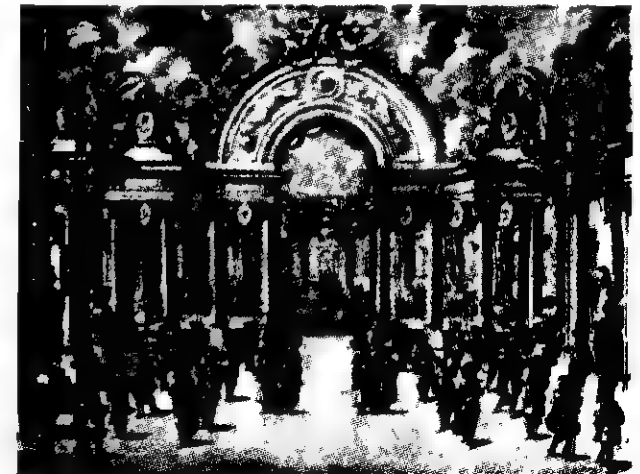
لویی چهاردهم در سال ۱۶۸۲ مقر دولت را به

برن (۱۷۲۸) پدر (۱۶۳۷ - ۱۷۱۱) مسئول طراحی‌ی صحنه‌های درباری شد. برن تحصیلکرده‌ی فرانسه، و به عنوان اولین طراح کاملاً فرانسوی، نماینده‌ی سبک لویی چهاردهم شناخته می‌شود. برن در سال ۱۶۷۱ به استخدام دربار در آمد، و کارش را با طراحی برای قلابدوزی، قالیبافی، کنده‌کاری، و مبلمان دربار آغاز کرد. وی در سال ۱۶۷۴ جای هانری گیسو را که «طراح اتاق کار شاه» بود گرفت، و چون گیسو به طور سنتی طراح لباسهای اپرا نیز بود، برن نیز حرفه‌ی او را دنبال کرد. پس از ۱۶۸۰، برن تا هنگام مرگ طراح عمده‌ی اپراهای درباری بود. پس از مرگ او پسرش،

خواننده‌ی ورزشیده یا بازیگر ماهر نیاز داشتند، به‌علاوه همه‌ی نمایشهای عظیم زیر نظر او تهیه می‌شدند. این امر ضمناً معلوم می‌کند که نمایشهای سرگرم‌کننده‌ی عظیم تا چه حد تداعی‌کننده‌ی اپرا بوده‌اند، زیرا با غلبه‌ی آرمان نئوکلاسیک بر تئاتر، صحنه‌های درام هر روز ساده‌تر شده بودند، و نظارت انحصاری لویی نقطه‌ی پایانی بر نمایشهای ماشینی در تئاتر رو به زوال ماره (۱۶۴۷) گذاشت و به تدریج آنها را از میدان به در کرد.

بین ۱۶۷۲ و ۱۶۸۷، لویی آناری خلق کرد که آنها را آغاز اپرای فرانسوی شناخته‌اند. همکار اصلی لویی در نوشتن اپرا فیلیپ کینو (۱۶۳۵ - ۱۶۸۸) بود. کینو چهارده لیبرتو (اشعار اپرا) نوشته است که مشهورترین آنها آتیس (۱۷۲۸) (۱۶۷۶) و آرمید (۱۷۲۷) (۱۶۸۶) نام دارند. تا سال ۱۶۸۰ که کینو به ایتالیا بازگشت، و یگاران طراح اپرای او بود. پس از و یگاران، طراح جدیدی به نام ژان

لویی بحق بنیانگذار اپرای فرانسوی شناخته می‌شود. لویی در ایتالیا متولد شد، و در ۱۲ سالگی به فرانسه آمد، در سال ۱۶۵۳ نوازنده‌ی دربار، و در ۱۶۶۱ سرپرست همه‌ی نوازندگان و موسیقیدانان درباری شد. در جریان نظارت بر اجرای موسیقی و سرگرمیهای درباری با مولی‌رو دیگران همکاری نزدیکی داشت، و تجربیات او در باله، نمایشهای عظیم، و اشکال گوناگون نمایشی او را با سلیقه‌ی موسیقی‌ی فرانسویان آشنا ساخت. در سال ۱۶۷۲ از جانب لویی چهاردهم انحصار نظارت بر همه‌ی نمایشهای پاریس به او تعلق گرفت، و در ۱۶۷۳، پس از مرگ مولی‌رو، حتی مدیریت باله - رویال را نیز از بیوه‌ی مولی‌رو بازستاند. لویی سپس باله - رویال را مرکز فرهنگستان سلطنتی‌ی موسیقی و رقص (که معمولاً «اپرا» نامیده می‌شود) قرار داد. اگرچه حد و مرز نظارت انحصاری لویی چندان مشخص نیست، اما شاید بتوان گفت که کلیه‌ی نمایشهایی که به بیش از ۶ وسیله‌ی موسیقی و دو



تصویر ۲۴۹. طرحی از ژان برن برای نمایشنامه‌ی آرمید، ۱۶۸۰. موزه ملی، استکهلم.

ورسای منتقل کرد، و همهی نجیب‌زادگان فرانسوی را وادار ساخت تا در آنجا زندگی کنند تا بتواند بهتر مراقب آنها باشد. اشراف فرانسوی در این زمان ضعیف شده بودند، زیرا اجازه نداشتند از هیچیک از امتیازات خود استفاده کنند. آنها به واسطه‌ی زندگی در محیط بسته‌ی دربار تماس خود را با طبقات پایینتر، بویژه با اهالی ولایات، از دست داده بودند، و کاخ ورسای نه تنها نماد قدرت مطلقه‌ی شاه، که تجسم انگیزه‌هایی بود که اساس انقلاب فرانسه در سده‌ی بعد شدند.

به هنگام انتقال دربار به ورسای، آرمان



ایتالیایی‌ی صحنه‌پردازی کاملاً رنگ و بوی فرانسوی گرفته بود، و فرانسه به عنوان کانون فرهنگی اروپا جانشین ایتالیا شده بود. پیداست در این مورد سلیقه‌ی دربار نقش اصلی را داشت. پس از ۱۶۸۲، صحنه‌های تئاتری در فرانسه از زیر نفوذ دربار به در آمدند، زیرا درباریان دیگر تماشاگران اصلی تئاتر به شمار نمی‌رفتند.

درام فرانسوی ۱۶۶۰-۱۷۰۰

سلیقه‌ی درباریان در تحول درام فرانسوی نیز نقش

قاطعی داشت. درام فرانسوی پس از يك دوره‌ی سکون، ناشی از انقلاب لافروند، در اواخر دهه‌ی ۱۶۵۰، قدم در راه تحول تازه‌ای نهاد، و با نمایشنامه‌ی تیموکرات^(۱۷۱) (۱۶۵۶)، نوشته‌ی توماس کرنی^(۱۷۲) (۱۶۲۵-۱۷۰۹) برادر کوچک پی‌یر کرنی، تراژدی بار دیگر مورد توجه قرار گرفت. توماس کرنی بیش از ۴۰ نمایشنامه نوشته است، که بهترین آنها آریان^(۱۷۳) (۱۶۷۲)، ضیافت مجسمه‌ها^(۱۷۴) (۱۶۷۳) و کنتی از ایسکس^(۱۷۵) (۱۶۷۸) نام دارند. توماس کرنی با آنکه تحت‌الشعاع شهرت برادر خود قرار داشت، موفق‌ترین درام‌نویس دوران خود به شمار می‌رفت. پی‌یر کرنی نیز از سال ۱۶۵۹ با نوشتن اودیپ درام‌نویسی را بار دیگر

از سر گرفت و تا ۱۶۷۴ ادامه داد. وی در این دوره نیز آثار با ارزشی نوشت، اما آخرین آثارش تحت‌الشعاع ژان راسین قرار گرفتند.

تراژدی فرانسوی با ژان راسین^(۱۷۶) (۱۶۳۹ - ۱۶۹۹) به اوج کمال رسید. راسین دارای تحصیلات ممتازی بود، و درام‌نویسان یونانی تأثیر پایداری بر او به جای نهاده بودند، از اینرو راسین پیروی از آثار کلاسیک را الگوی خود قرار داد. اولین تراژدی راسین به نام لاتینا^(۱۷۷) در سال ۱۶۶۴ به وسیله‌ی شرکت مولی‌یر به صحنه آمد. به رغم شکست مالی، این شرکت دومین تراژدی راسین به نام اسکندر کبیر^(۱۷۸) (۱۶۶۵) را نیز تهیه کرد. راسین که از اجرای



تصویر ۲۷.۹. طرح لباسی از برون برای نمایشنامه‌ی پیروزی عشق، ۱۶۸۱، نوشته‌ی آدولف زولین. این لباس برای شخصیتی هندی طراحی شده است. برگرفته از کتاب «آدولف زولین» به نام تاریخ لباس در تئاتر (۱۸۸۰).

تصویر ۲۶.۹. ژان راسین درام‌نویس بزرگ فرانسوی در سده‌ی هفدهم



مادر ۱۸۹۰ تراژدی - مجموعه ای از ران
جس - از تصویر مربوط به صحنه ای در نمایشنامه ای
جی - تنها تمدنی هست ۱۶۶۸

نمایشنامه اش ناخرسند بود، دو هفته پس از نمایش، بلافاصله اجازه ی اجرای این نمایشنامه را به هتل بورگونی سپرد. این يك نقض عهد بی سابقه بود. علاوه بر آن، راسین از مادموازل دو پارک^(۱۷۷۱)، بازیگر عمده ی تراژدی در گروه مولی یر، خواست تا برای ایفای این نقش به هتل بورگونی بپیوندد. این دو خیانت موجب شد مولی یر و راسین تا ابد از یکدیگر جدا شوند.

شهرت راسین با تراژدی ی آندروماک^(۱۷۲۸) در سال ۱۶۶۷ تثبیت شد، و در طول ده سال بعد به سرعت رو به فزونی نهاد. راسین در این سالها آثاری همچون بریتانیسکوس^(۱۷۲۱) (۱۶۶۹)، پره نیس^(۱۷۰۵) (۱۶۷۰)، بایزید^(۱۷۰۱) (۱۶۷۲)، مهرداد^(۱۷۰۳) (۱۶۷۳)، ایفی ژنی^(۱۷۰۱) (۱۶۷۴) و فیدر^(۱۷۰۲) (۱۶۷۷) را خلق کرد. راسین پس

از فیدر از درام نویسی کناره گرفت، زیرا دنشانش توطئه ای را طرح ریزی کرده بودند، تا همزمان با نمایش فیدر، که توفیقی نیافته بود، نمایش دیگری به همین نام از ژاک پرادون^(۱۷۵۵) (۱۶۳۲ - ۱۶۹۸) را بر صحنه ببرند. در همان زمان، لویی چهاردهم راسین را برای نوشتن تاریخ دوران خود گماشت، و راسین زندگی ادبی را ترك گفت. سالها بعد راسین نمایشنامه های ایستر^(۱۷۵۶) (۱۶۸۹)، و آتالی^(۱۷۵۱) (۱۶۹۱) را برای مدرسه ی دخترانه ی مادام دومنتستان^(۱۷۵۱) (همسر دوم لویی چهاردهم) نوشت. راسین علاوه بر تراژدی، يك كمدی به نام لیتی گانت^(۱۷۵۱) (۱۶۶۸) نوشته که اقتباسی از كمدی ژنبرها اثر آریستوفان است.

شهرت راسین به واسطه ی تراژدیهای است که بین سالهای ۱۶۶۷ و ۱۶۷۷ نوشت، و در میان آنها،

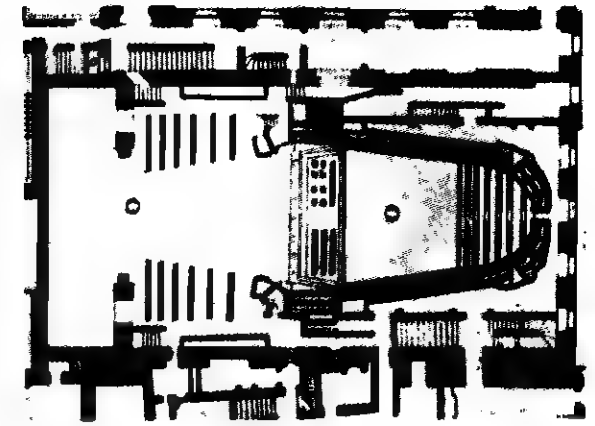
شماره ۳۹۹ مجموعه ای از راسین
راسین - از تصویر مربوط به صحنه ای در تراژدی
جی - تنها تمدنی هست ۱۶۶۸



فیدر به عنوان شاهکار شناخته شده است. توانایی راسین در خلق حرکت دراماتیک از تضادهای درونی قهرمانان اوست. بعکس کُرنی که شخصیت های ساده را در داستانهای پیچیده قرار می دهد، شخصیت های آثار راسین انسانهای پیچیده ای هستند که در داستانی ساده قرار گرفته اند. قهرمانان راسین همواره بر سر يك دوراهی قرار داده می شوند، و دنیوی متضاد وظیفه، و هوای نفسانی آنها را به سوی خود می کشند. ازاینرو حرکت دراماتیک در کشمکشهای دورنی قهرمان متمرکز می شود، نه در وقایع بیرونی داستان. حوادث تنها هنگامی حائز اهمیتند که در بحران دورنی قهرمان سهمی داشته باشند. معمولاً داستان زمانی آغاز می شود که قهرمان نمایشنامه به سر در گمی خود آگاه شده است، و در همان آغاز نمایش، سفره ی دل را

پیش يك «همراز» می گشاید. با آنکه از دادن اطلاعات لازم در آثارش مضایقه نمی کند، نه تماشاگر و نه شخصیت های نمایش قادر به پیش بینی نتیجه ی کار نیستند، و تلاشهای روانی قهرمان داستان، عملاً سازنده ی حرکت دراماتیک است. راسین قادر بود تصاویر ترازیک خود را در چهارچوب آرمان شکلاسیک به شکل مناسبی جا بیندازد.

پس از کناره گیری راسین، تراژدی نویسی در فرانسه برای مدتی دراز دچار رکود گردید، و این امر تا مدتها آشکار نشد، زیرا به نظر می رسید دیگران جای راسین را پر کرده اند. مهمترین تراژدی نویسان پس از ژان راسین، کامپسترون، لانگ پی یر، و لافوس بودند. ژان گالبر دو کامپسترون^(۱۷۰۱) (۱۶۵۶ - ۱۷۲۳)، بین سالهای ۱۶۸۳ و ۱۶۹۱ هفت تراژدی نوشت، و



تصویر ۳۰۹. معنی پاله - رومال این تئاتر توسط ریشلیو ساخته شد و بعدها رولی ابرا محدود با ثرد این تئاتر از سال ۱۶۶۰ تا ۱۶۷۳ خانه‌ی گروه مولی‌یر بود. و از ۱۶۷۳ تا ۱۷۶۳ محل نمایش ابرا گردید، و در ۱۷۶۳ بر اثر آتش‌سوزی ویران شد. صحنه‌ی طرف چپ که دارای يك صحنه‌ی دروسی است، و گود بدون صندلی‌ی آن (علامت O در طرف راست) قابل توجه است. برگرفته از کتاب معماری فرانسی از بلوندل، ۱۷۵۴

نویسندگان تازه، انگیزه‌های تراژدی‌نویسی در سال ۱۷۰۰ در فرانسه به پایان رسیده بود.

کمدی نیز همچون تراژدی در بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۶۷۰ در فرانسه به اوج شکوفایی رسید. همچون راسین که در تراژدی به مدارج ممتازی رسید، مولی‌یر نیز کمدی‌نویسی را به اوج خود رساند. مولی‌یر به دنبال محبوبیتی که کمدیهای دسیسه توسط کرنی و اسکارن پیدا کرده بود، با شخصیت‌پردازی‌ی خود کمدی را وسعت بیشتری بخشید. در نمایشنامه‌های مولی‌یر، کمدی به مقامی همسطح تراژدی رسید.

مولی‌یر (۱۶۷۳-۱۶۷۳)، فرزند يك خیاط و مبل‌ساز موفق دریاری، پس از تحصیلات بسیار خوب دانشگاهی، راهی‌ی دربار شد، و در سال ۱۶۴۳ گروه تئاتر ایلوستر (۱۶۷۳) را با ۹ بازیگر تأسیس کرد. این گروه چون در پاریس موفقیتی به دست نیاورد، از سال ۱۶۴۶ در حومه‌های پاریس و شهرستانها دست به سفرهای نمایشی زد، و تا سال ۱۶۵۸ به پاریس بازگشت. در آن زمان حدود ۱۲ تا ۱۵ شرکت دیگر در فرانسه در کار نمایشهای سیار بودند. شرکت مولی‌یر، سپس به گروه شارل دوفرن (۱۶۹۱ - حدود ۱۶۸۴) پیوست، و مولی‌یر در این شرکت نوشتن نمایشنامه را آغاز کرد. اولین نمایشنامه‌ی مهم مولی‌یر اشتباهکار (۱۶۸۱)

منتقدان او را بهترین درام‌نویس عصر خود می‌شناختند. مشهورترین تراژدی‌ی وی آندرونیک (۱۶۸۵) است که موقعیت داستان قدر را وارونه می‌کند. در این نمایشنامه، مردی عاشق نامادری خود می‌شود. تراژدی‌ی دیگر او تیرداد (۱۶۹۱) داستان يك عشق حرام است. تمرکز نمایشنامه‌های کامپیسترون بر روی قربانیان تراژیک است، و در نتیجه نمایشنامه‌های او اساساً غم‌انگیزند. وی پس از ۱۶۹۱ درام‌نویسی را ترك گفت و به خدمت شاه درآمد.

هیلر برنار دو رولکلین لانگ پی‌یر (۱۶۵۹ - ۱۷۳۱) نیز به موقعیتهای حزن‌آور می‌پردازد، و همچون راسین تأکید اصلی در نمایشنامه‌های او بر تضادهای روانی و درونی شخصیتها متمرکز است. مهمترین نمایشنامه‌ی او نام دارد، که پرده‌ی چهارم آن تماماً تك‌گویی (مونولوگ) است. آنتوان دو لافوس (۱۶۵۳ - ۱۷۰۸) درام‌نویسی را در سال ۱۶۹۶ آغاز کرد، و تنها چهار تراژدی نوشت. منتقدان معاصر او اعتقاد داشتند که اگر لافوس زودتر به درام‌نویسی پرداخته بود، می‌توانست بر راسین پیشی بگیرد. امروزه او را تنها به واسطه‌ی نمایشنامه‌ی مانیلیوس کاپیتولانوس (۱۶۹۸) می‌شناسند، زیرا که این نمایشنامه تا سال ۱۸۴۹ در مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) کمدی فرانس اجرا می‌شد. به رغم وجود

نام دارد، که در سال ۱۶۵۵ خودش آن را در لیون به صحنه آورد. شهرت و موفقیت مولی‌یر هنگامی آغاز شد که در سال ۱۶۵۸ از جانب برادر شاه به دربار دعوت شد، چون برادر شاه نمایشهای این گروه را در حوزه‌ی پاریس دیده بود. پس از این دوره، گروه مولی‌یر چندان شهرت یافت که توانست در پتی بورین نمایشهای عمومی اجرا کند، و عنوان «بازیگران ارباب» (۱۷۰۰) را برای گروه خود برگزیند.

این شرکت پس از نمایش خاتم‌های متظاهر (۱۷۱۱) در ۱۶۵۹ که هجویه‌ای درباره‌ی خودنماییهای مردم معاصر او بود، مورد توجه تماشاگران عمومی قرار گرفت. به دنبال این نمایش شرکت او صاحب اعتبار و ثروت



شد. پس از خراب شدن پتی بورین، مولی‌یر اجازه یافت پاله - رویال را که تورلی نوسازی کرده بود، برای اجرای نمایشهای خود به کار بگیرد. گروه مولی‌یر از ۱۶۶۰ تا ۱۶۷۳ از این تئاتر استفاده می‌کرد، و آن را از نظر نمایشهای کمدی به پای هتل بورگونی، که محل نمایش کمدی بود، رساند. در این دوره تئاتر ماره در درجه‌ی سوم اهمیت قرار گرفته بود.

شهرت و محبوبیت گروه پاله - رویال، نخست به واسطه‌ی محتوای مجموعه‌ی نمایشی‌ی (رپرتوار) مولی‌یر به دست آمد. مولی‌یر که امروز عمدتاً به خاطر «کمدی‌ی شخصیت‌ها» یش شهرت دارد، انواع دیگر درام را نیز تجربه کرده است. بسیاری از آثار او

تصویر ۳۱۰. (۵) ران باتیست بوکلن، مولی‌یر برگترین کمدی‌نویس فرانسوی و جهان. در نقش سزار در نمایشنامه‌ی مرگ (۱۶۵۹) نقاشی ار مل سینیار



تصویر ۲۲۹. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی زنان دانشمند
نویسنده‌ی مولی‌یر، که نخست در سال ۱۶۷۲ در ناله -
دوبال بر صحنه رفت، و مولی‌یر خود در آن نقش
شریال (در سمت چپ) را ایفا می‌کرد. بر گرفته
از نمایشنامه‌ی مولی‌یر چاپ ۱۶۸۲.

فارسهایی به شیوه‌ی کم‌پیا دل آرته هستند، زیرا
مولی‌یر تأثیرات زیادی از آن گرفته بود. برخی از
محبوبترین آثار مولی‌یر اسگانارل (۱۶۶۰)، طبیب
اجباری (۱۶۶۶)، حقه‌های اسکاپن (۱۶۷۱) نام
دارند. آثار دیگر مولی‌یر ابتدا ویژه‌ی جشنواره‌های
درباری نوشته شده، سپس برای عموم به نمایش
گذاشته می‌شدند. قسمت اعظم این آثار که «باله
کمدی» هستند، عبارتند از ترشوها (۱۶۶۱)،
ازدواج اجباری (۱۶۶۴)، شاهزاده خانم الید (۱۶۷۱)،
(۱۶۶۴) و آفسای خوک صفت (۱۶۶۹). آثار
دیگر مولی‌یر، که به «نمایشهای ماشینی» معروفند، و
نمایشهایی پر نچمل بودند، آملی تریون (۱۶۶۸)، و
پسیشه (۱۶۷۱) هستند. مولی‌یر غالب اینگونه نمایشها
را با همکاری نزدیک لولی تهیه می‌کرد، زیرا موسیقی
آنها را لولی می‌نوشت. مولی‌یر به ندرت نمایشنامه‌های

جدی هم نوشته است، از جمله دون گارسیا دو ناوارا (۱۶۶۱)،
که موفقیتی کسب نکرد.
دستاورد بزرگ مولی‌یر در «کمدی
شخصیتها»یش تجلی کرد. از کمدهای این نوع
می‌توان از مدرسه‌ی شوهران (۱۶۶۱)، مدرسه‌ی
زنان (۱۶۶۲)، تارتوف (۱۶۶۷ - ۶۹)،
میزانتروپ (۱۶۶۶)، (مردم گریز) (۱۶۶۹)، غسیس (۱۶۶۸)،
زنان دانشمند (۱۶۷۲)، و مریض
خیالی (۱۶۷۳) نام برد. نگرش مولی‌یر به شیوه‌ی
زندگی و انواع آدمهای آن زمان در این نمایشنامه‌ها او
را وارد جنجالها و دردسرهای فراوانی کرد. این
جنجالها بویژه پس از اجرای مدرسه‌ی زنان در ۱۶۶۲
به اوج خود رسیدند. این نمایشنامه به دختران جوان
می‌آموزد چگونه همسران پاک و وفاداری باشند. با
وجود آنکه این نمایشنامه موفقیت بسیاری به دست

تصویر ۲۳۰. (۵) ارماند بزار همسر مولی‌یر در باله‌ی
ترادوی پیشه، که مشترکاً توسط مولی‌یر و کرنی
نویسنده است (۱۶۷۰).



آورد، اما هنرمندان و حامیان اخلاق عمومی آن را
مورد حمله‌های شدیدی قرار دادند. مولی‌یر این حمله‌ها
را با دو نمایشنامه به نامهای ضد نقدی بر «مدرسه‌ی
زنان» (۱۶۶۳)، و تمرین نمایش در ورسای (۱۶۸۱)
(۱۶۶۳) پاسخ داد. از طرفی ادامه‌ی کمکه‌های
سالانه‌ی لویی چهاردهم به مولی‌یر نیز در خاموش
کردن منتقدان نقش مؤثری ایفا نمود. اما سخت‌ترین
جنجال بر سر نمایشنامه‌ی تارتوف در گرفت. این موج
حمله با دو روی می‌کوشید تارتوف را نمایشی ضد
مذهبی جلوه دهد، و سرانجام اجرای آن ممنوع اعلام
شد. مولی‌یر تارتوف را دوبار در سالهای ۱۶۶۷ و
۱۶۶۹ بازنویسی کرد تا مورد قبول افتاد. هنگامی که
تارتوف شکل نهایی خود را در سال ۱۶۶۹ یافت، در
همان نخستین نمایش ۳۳ بار اجرا شد، و این امر در

آن دوران بی‌سابقه بود. به هر حال می‌توان گفت که
لویی چهاردهم همواره جانب مولی‌یر را حفظ می‌کرد،
از همین روست که نام گروه مولی‌یر «بازیگران شاه»
ماند.
حملاتی که مولی‌یر هدف اصلی آن بود حاکی
از آن است که کمدهای او آینده‌ی زندگی و آداب و
رسوم معاصر خود بودند. تلخی آثار مولی‌یر امروزه
کمتر احساس می‌شود، زیرا که او آداب و رسوم، و
شخصیتها و تیپهای زمان خود را به باد طعنه می‌گرفت.
او معتقد نبود انسان باید عوض بشود، و همه‌ی آداب
مضحک خود را دور بریزد، در نتیجه آثار مولی‌یر حاکی
از آنند که طبیعت انسان به واسطه‌ی انحرافات
گوناگون بدشکل و مضحک می‌گردد، اما ناقص نیست.
شخصیتهای مولی‌یر در پایان نمایش تغییر نمی‌کنند، و



تصویر ۳۴.۹. (۵) مادامون سایشه نخستین بازیگر
صلی رن در کمدی فرانسه.



تصویر ۳۵.۹. آنجلو کستانینسی سورسک و
جویدسنی ارلکن را از کولومین می‌گیرد. در پس
رمبه بیکره و فیر دوسکو بیانکولی، ارلکن مرده، را
می‌توان مشاهده کرد. این تصویر مربوط به گروه
کمدیا دل آرت‌های است که از سال ۱۶۸۰ تا ۱۶۹۷
در هتل بورگونی مستقر بود. نقاشی آیرنگ از لسه
ری، ۱۶۸۸ کتابخانه ملی فرانسه، پاریس.

شرکتهای نمایشی در فرانسه ۱۶۶۰ - ۱۷۰۰

هنگامی که مولی‌یر در سال ۱۶۷۳ درگذشت، پنج گروه نمایشی حرفه‌ای در پاریس مشغول فعالیت تئاتری بودند: گروه مولی‌یر، گروه ابرای لولی، یک گروه کمدیا دل آرت، گروه هتل بورگونی، و گروه تئاتر ماره. این پنج گروه همگی از دولت کمک مالی دریافت می‌کردند. اما در سال ۱۷۰۰ تنها دو گروه مانده بودند.

پس از مرگ مولی‌یر، بسیاری گمان می‌کردند که گروه او قادر به ادامه‌ی کار نخواهد بود، بنابراین اعضای گروه مولی‌یر برای پیشگیری از این نگرانیها، یک هفته بعد نمایشی را به روی صحنه آوردند. البته بزودی تعدادی از بازیگران از عضویت این گروه خارج شدند، و این امر لولی را قادر ساخت تا افراد باقیمانده‌ی گروه مولی‌یر را از پاله - رویال بیرون کند. در این زمان گروه دیگری در خیابان گنه گو، در پاریس تشکیل شد، و شرکت ماره قصد خرید این تئاتر تازه را نمود. لویی چهاردهم در این موقع دخالت کرد، و دستور ادغام دو گروه را داد. شرکت ادغام شده سرانجام در ژوئیه‌ی ۱۶۷۳ در خیابان گنه گو تأسیس شد.

وضع بی‌ثبات تئاتر در فرانسه تا سال ۱۶۷۹ ادامه داشت تا اینکه ماداموازل شایشله، بازیگر عمده‌ی تراژدی در تئاتر بورگونی به گروه گنه گو پیوست، و بحران حاصل از این جا بجایی، موجب شد تا لویی چهاردهم دستور ادغام شرکت بورگونی و ماره را نیز صادر کند. در نتیجه شرکت جدیدی به نام کمدی فرانسه، اولین تئاتر ملی جهان، به وجود آمد.

راه حل‌های نهایی تضاد شخصیتها، همواره از طریق نیروهای خارجی ارائه می‌شوند، از اینرو راه را برای انتقاد باز می‌گذارند. هنگامی که در نمایشنامه‌ی میزانتروپ نیروی خارجی دخالت نمی‌کند، مشکل شخصیت نمایشنامه حل نشده می‌ماند.

مولی‌یر در نمایشنامه‌های طولانی خود معمولاً ضوابط نئوکلاسیک مثل وجود پنج پرده، و وحدت‌های سه گانه را به کار می‌بندد. برخی از آثار مولی‌یر به نظم، و برخی به نثر هستند. با آنکه مولی‌یر زبانی متنوع دارد، به ندرت فاضلانه و مصنوعی می‌نویسد، و راز موفقیت او در دیالوگ‌نویسی به تناسب شخصیتها، و موقعیت‌هایی است که خلق می‌کند. بسیاری از نمایشنامه‌های او در اتاق پذیرایی اتفاق می‌افتند، و نسبت به کمدیهای پیش از او تفاوت آشکاری دارند؛ زیرا در نمایشنامه‌های پیش از مولی‌یر، همه‌ی کمدیها به شیوه‌ی کمدی رومی در صحنه‌های خارجی اتفاق می‌افتادند. در آثار مولی‌یر صحنه‌پردازی انعکاسی از رفتار، و حال و روز شخصیتها است، و نمایشهای مولی‌یر در رواج صحنه‌پردازی داخلی در کمدی نقش تعیین‌کننده‌ای داشته‌اند. مولی‌یر تنها برای گروه خود می‌نوشت، و همیشه می‌دانست نقش هر شخصیتی را کدام بازیگر ایفا خواهد کرد. به علاوه نمایشنامه‌هایش را خود کارگردانی می‌کرد و غالباً نقش اصلی در نمایشنامه‌هایش را خود بر عهده می‌گرفت. احتمال دارد که هنگام کارگردانی و اجرا، جزئیات زیادی را تغییر داده باشد، اما این تغییرات در کتابهای او ذکر نشده‌اند.

اولین نمایش کمدی فرانسز، در ۲۵ اوت ۱۶۸۰، در تئاتری واقع در خیابان گنه گو به روی صحنه آمد. کمدی فرانسز پس از تأسیس، انحصار اجرای همه‌ی نمایشهای دراماتیک دیالوگ‌دار در فرانسه را به دست آورد (انحصار کفره ری دو لاپاسیون سرانجام در دهه‌ی ۱۶۷۰ لغو شد)، اما تقریباً بلافاصله پس از آن گروه کمدی دل آرته به رهبری تیبریو فیوریلو^(۱۱۳) (۱۶۰۸-۱۶۹۴) از آن مستثنی شد. ایسن گروه از ۱۶۶۰ پاریس را اقامتگاه دائم خود قرار داده بود، و گاه نمایشهایی به زبان فرانسه اجرا می‌کرد. بازیگران مشهور دیگر این شرکت عبارت بودند از، دومینکو بیانکولی^(۱۱۴) (حدود ۱۶۳۷ - ۱۶۸۸)، که بسیار مورد علاقه‌ی لویی چهاردهم بود، و در فرانسه به نقش آرلکن در صحنه ظاهر می‌شد؛ مارك آنتونیو رومانیسی^(۱۱۵) (حدود ۱۶۳۲ - ۱۷۰۶)، که در آغاز نقش عاشق جوان را داشت، و بعدها در نقش دوتوره (دکتر) ظاهر می‌شد؛ و آنجلو کستانینسی^(۱۱۶) که نوآوریهای بسیاری در نقش متزین به عمل آورد. پس از استقرار کمدی فرانسز در خیابان گنه گو، گروه کمدی دل آرته به هتل بورگونی رفت و آنجا را اقامتگاه دائم خود قرار داد.

گروه کمدی دل آرته گاهی به خاطر گستاخی در بعضی نمایشهای خود دچار دردسر می‌شد، اما تا سال ۱۶۹۷ توانسته بود بر همه‌ی مشکلات خود فائق آید. در این سال ظاهراً به خاطر حمله‌ای که در نمایش متظاهر قلابی^(۱۱۷) به مادام دومنتیان، همسر دوم لویی چهاردهم کرده بود، از پاریس تبعید شد، و تا سال ۱۷۱۶ دیگر هیچ گروه ایتالیایی در پاریس ظاهر نشد.

از اینرو در سال ۱۶۹۷، تئاتر پاریس منحصر و محدود به کمدی فرانسز و اپرا بوده است.

سازمان شرکتهای بازیگری در فرانسه

همه‌ی گروههای نمایشی در فرانسه به صورت شرکت سهامی اداره می‌شدند، و در این سازماندهی همه‌ی اعضا در مدیریت آن شرکت داشتند و درآمد‌ها را بین خود تقسیم می‌کردند. تعداد اعضای شرکتهای به نسبت توفیق برنامه‌هایشان متفاوت بود. پیش از ۱۶۵۰ تعداد اعضا معمولاً بین ۸ تا ۱۲ نفر بود؛ هنگامی که مولییر در سال ۱۶۵۸ به پاریس بازگشت، گروه او ۱۰ عضو داشت که بعد به ۱۲ نفر افزایش یافت (هشت مرد و چهار زن). پس از تأسیس کمدی فرانسز در سال ۱۶۸۰، بین ۲۷ عضو شرکت ۲۱ سهم تقسیم شد (۱۷ سهم کامل، ۷ نیمه سهم، و سه ربع سهم) و سهم هر بازیگر به نسبت اهمیت او در شرکت متغیر بود.

تعداد سهام در کمدی فرانسز توسط شخص اول گروه (يك مقام درباری که ناظر برنامه‌های گروه بود) تعیین می‌شد، و همه‌ی بازیگران گروه سهامدار (یا سوسیه‌تر)^(۱۱۸) نبودند. هیچ عضو جدیدی بر تعداد سهامداران افزوده نمی‌شد، مگر آنکه یکی از اعضای اصلی استعفا می‌کرد، یا بازنشسته می‌شد، و یا می‌مرد. هنگامی که يك جا خالی می‌شد، سوسیه‌ترها فرد دیگری را از میان پانسیونرها^(۱۱۹) (بازیگرانی که به صورت دستمزدی در گروه کار می‌کردند) انتخاب

می‌کردند. هر بازیگر برای وارد شدن به گروه باید قبلاً تعدادی نقش در نمایشهای عمومی برعهده می‌گرفت؛ و در صورت پذیرفته شدن از طرف گروه، به صورت دستمزدی مشغول به کار می‌شد، تا جای خالی پیدا شود. باید دانست که بعضی از پانسیونرها هرگز به مقام سوسیه‌تری نرسیدند. شرط سوسیه‌تر شدن يك بازیگر آن بود، که ابتدا قراردادی به مدت ۲۰ سال با شرکت ببندد، و تعهد کند که در صورت ترك شرکت جریمه‌ی سنگینی بپردازد. اعضای سوسیه‌تر دارای حقوق ویژه‌ای بودند، و حق داشتند اجرای نمایشی را بپذیرند یا رد کنند. معمولاً بازیگری که بیشترین سابقه را داشت رهبر گروه (یا دوین)^(۱۲۰) شناخته می‌شد. همچنین کمدی فرانسز حق بازنشستگی، و تهیه محل سکونت برای بازیگران را که پیش از این معمول بود ادامه داد. در این شیوه يك بازیگر پس از بیست سال کار بازنشسته می‌شد، و سالیانه ۱۰۰۰ فرانك دستمزد می‌گرفت. دولت نیز به کمکهای مالی (سوبسید) خود به این گروه ادامه داد.

يك سوسیه‌تر کمدی فرانسز از امنیت قابل توجهی برخوردار بود، هر چند این امنیت او را راحت‌طلب و متکبر می‌ساخت. شانس استخدام در آنجا نیز تا حد زیادی محدود بود، زیرا پس از ۱۶۸۰ تنها يك گروه برای نمایشهای دراماتیک در پاریس وجود داشت.

در میان بازیگرانی که بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۷۰۰ به شهرت رسیدند، تعدادی به گروه مولییر وابسته بودند: مادلن بژار^(۱۲۱) (۱۶۱۸ - ۱۶۷۲)، زمانی که با مولییر آشنا شد بازیگر سرشناسی بود، و گفته‌اند مادلن بود که مولییر را تشویق به ایفای نقش کرد، و تا

روزی که زنده بود همکاری نزدیکی با مولییر داشت. وی در آغاز نقش قهرمان زن در ترازدها را ایفا می‌کرد، اما بعدها در نقش زنان با مزه‌ی کمدیهای مولییر ظاهر شد؛ ژنه و پوز^(۱۲۲) (حدود ۱۶۲۲ - ۱۶۷۵) و ژوزف^(۱۲۳) (حدود ۱۶۲۰ - ۱۶۵۹)، نقش عشاق جوان را ایفا می‌کردند، و لویی بژار^(۱۲۴) (۱۶۲۵ - ۱۶۷۸) نقش خدمتکار مضحك را بازی می‌کرد؛ آرماند بژار^(۱۲۵) (۱۶۴۲ - ۱۷۰۰) در سال ۱۶۶۲ با مولییر ازدواج کرد، و در سال ۱۶۶۳ شروع به بازیگری کرد، و پس از آن نقش قهرمان زن در نمایشنامه‌های مولییر را به عهده داشت. آرماند بازیگر با استعداد و کارآمدی بود و پس از مرگ مولییر اداری شرکت او را برعهده گرفت. وی در سال ۱۶۷۷ با ایزاک فرانسوا گرن دتريشه^(۱۲۶) (حدود ۱۶۳۶ - ۱۷۲۸) ازدواج کرد. دتريشه تا هشتاد سالگی در صحنه ظاهر می‌شد، و به مقام دوین در کمدی فرانسز رسید.

شاید بتوان گفت لاگرانژ (شارل وارلم)^(۱۲۷) حدود ۱۶۳۹ - ۱۶۹۲ در ادامه کار گروه مولییر بیش از همسر وی سهم داشته است. وی در سال ۱۶۵۹ به جای ژوزف بژار، برای ایفای نقش جوان استخدام شد. وی همچنین تا ۱۶۸۵ مسؤول اسناد گروه مولییر بود. یادداشتهای او، که حاوی صورت حسابها، اجراها، و همچنین تأملات او درباره‌ی تئاتر است، منبع اصلی اطلاعات ما درباره‌ی گروه مولییر، و سالهای نخستین کمدی فرانسز محسوب می‌شوند.

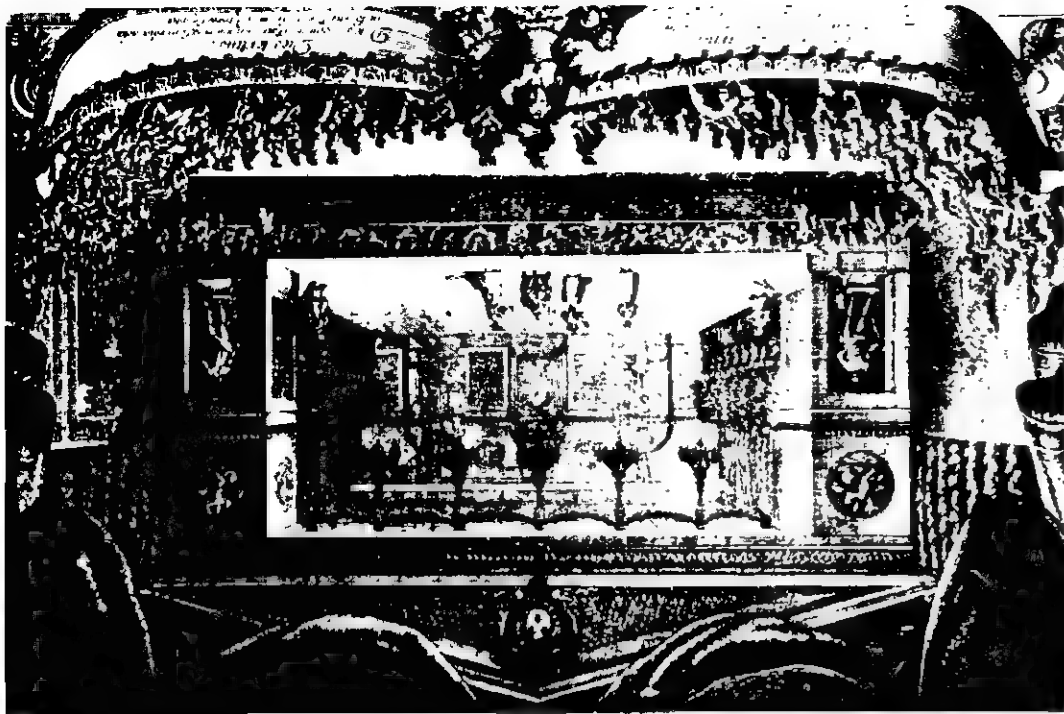
در میان بازیگران ترازدی مادموازل دوبارک^(۱۲۸)، مادموازل جزیوه^(۱۲۹)، مادموازل شامپله، و میشل بارون^(۱۳۰) از همه مشهورتر بودند. مادموازل دوبارک



تصویر ۳۶۹. اجرای بازیگران ایتالیایی در پاریس، در سال ۱۶۹۷. این گروه در مراسمی به نقاشی از ونو نهی شده است. موزه بریتانیا.

(۱۶۳۳ - ۱۶۶۸) هنگامی که گروه مولیر در خارج پاریس فعالیت می‌کرد به او پیوست، و تا سال ۱۶۶۶، سالی که گفته می‌شود راسین او را به ایفای نقش در بورگونی اغوا کرد، با گروه مولیر همکاری داشت. وی تا هنگام مرگ به عنوان بازیگر قهرمانان ترازوی در بورگونی ماند. مادمازل د زویه (۱۶۲۱ - ۱۶۷۰) پیش از آمدن به پاریس در سال ۱۶۶۰، مدت درازی در حومه‌ی پاریس کارآموزی کرده بود. وی نخست در ماره مشغول به کار شد، و در سال ۱۶۶۲ به بورگونی آمد، و تا سال ۱۶۶۶ که مادمازل دوپارک به عضویت این گروه در آمد، نقش قهرمان زن ترازوها را ایفا می‌کرد و بار دیگر پس از مرگ مادمازل دوپارک، به جای پیشین خود در بورگونی بازگشت. مادمازل د زویه

زنی کوتاه قد بود و زیبایی چندانی هم نداشت، اما بدون شك بازیگر دلپذیری بوده است، زیرا طرفداران فراوانی به هم زده بود. مادمازل شایسله (۱۶۴۲ - ۱۶۹۸) پس از تجربیات زیاد در ایالات فرانسه در سال ۱۶۶۹ به گروه ماره پیوست. وی شش ماه پس از ورود به ماره، به عنوان بزرگترین بازیگر زن در نقشهای ترازیک در پاریس شناخته شد، و بعدها همراه بازیگران دیگر به بورگونی رفت. او تا هنگام مرگ این برتری را حفظ نمود، و در نقشهای ترازیک بزرگی همچون فدر ظاهر شد. ظاهراً انگیزه‌ی تأسیس کمدهی فرانسز آن بود که شایسله تئاتر بورگونی را ترك گفت. وی شیوه‌ی تحریری (دکلاماتوری) خود را به دو تن از شاگردانش مادمازل دیمار^(۱۱۱) و مادمازل دوکلو^(۱۱۲)



تصویر ۳۷۰. (۵) يك اجرا در هوای آزاد از نمایشنامه‌ی مریض خیالی اثر مولیر در کاخ ورسای، در ۱۶۷۴. این نمایش در مقابل شاه و درباریان اجرا شده است. علت انتخاب این صحنه‌ی وسیع با تزیینهای باشکوه که توسط پنج چلچراغ روشن می‌شد آن بود که پیش درآمد نمایشنامه يك باله بود.

بازیگران نقش اول در ترازدهای سده‌ی هجدهم، آموخت.

خلا موجود در بورگونی، پس از مرگ مونت فلوری در ۱۶۶۷ و بازنشسته شدن فلوریسور در ۱۶۷۱، تا ظهور میشل بارون (۱۶۵۳ - ۱۷۲۹) پر نشد. میشل بارون پس از ترك گروه مولیر در ۱۶۷۳ به گروه بورگونی پیوست. وی از کودکی نقشهایی را ایفا می‌کرد، و در سال ۱۶۶۶ مولیر او را به گروه خود آورد و آموزش داد. بارون از سال ۱۶۷۰ به عنوان يك بازیگر حرفه‌ای با نام مستعار دومین سین^(۱۱۳) در نمایشنامه‌ی تیتوس و بره‌نيس^(۱۱۴) اثر کُرنی آغاز به کار کرد. در سالهای پس از مرگ مولیر از بارون به عنوان يك بازیگر خوب با شیوه‌ای طبیعی یاد کرده‌اند؛ وی

بلافاصله پس از پیوستن به گروه بورگونی در سال ۱۶۷۳، به عنوان بهترین بازیگر نقشهای ترازیک شناخته شده، و این عنوان را تا سال ۱۶۹۱ که از تئاتر کناره گرفت حفظ کرد. بارون در سال ۱۷۲۰ بار دیگر به تئاتر بازگشت. به نظر بسیاری از مورخان بارون تجسم واقعی يك بازیگر بزرگ در نقشهای جدی، در سده‌ی هفدهم به شمار می‌رود. با آنکه غالب بازیگران مایلند نقشهای معینی را بازی کنند، اما بارون خود را محدود به نقشهای معینی نمی‌کرد. البته وی نیز در سده‌ی هجدهم پهنه‌ی نقشهای انتخابی خود را محدود ساخت.

انتخاب بازیگر برای يك نمایشنامه‌ی تازه بر عهده‌ی نویسنده‌ی نمایشنامه بود، و بازیگران حق



تصویر ۳۹۹. (۵) بازسازی داخل تئاتر هتل بورگونی، نخستین تئاتری که در پاریس بنا شد (۱۶۲۵). در این تصویر نحوه قرار گرفتن تماشاگران و محل غرفه‌ها را نسبت به ارتفاع صحنه می‌توان مشاهده کرد. طرح بازسازی از گِرِداپِر، از کتاب صحنه‌ی زنده.

همه روزه نمایش می‌دادند. بین سالهای ۱۶۸۲ و ۱۶۸۳ کم‌دی فرانسز به تنهایی ۳۵۲ نمایش اجرا کرده است. پس از ۱۶۸۰، ساعت شروع نمایش حدود ۴ یا ۵ بعد از ظهر بود. در این دوره تعداد تماشاگران زیاد نبود. با آنکه ظرفیت تئاتر کم‌دی فرانسز بین ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ تماشاگر بود، اما بین سالهای ۱۶۸۰ تا ۱۷۰۰ هر اجرا بیش از حدود ۴۵۰ تماشاگر نداشت. در این دوره تماشاگران هنوز در گود (یا بیت) به حال ایستاده نمایش را تماشا می‌کردند، و می‌توانستند آزادانه در طول نمایش رفت و آمد کنند. گفته می‌شود در سال ۱۶۳۶ هنگام تماشای نمایشنامه‌ی سید عده‌ای تماشاگر در صحنه می‌نشستند. در اواخر سده‌ی هفدهم، در دو طرف صحنه نیمکتهایی قرار داده می‌شد، و پهنای

به همراه کلاه‌گیس کامل و زینتهای آن بود. قیمت چنین لباسی حدود ۲۰۰۰ لیور، چیزی حدود يك سوم درآمد سالانه‌ی بازیگران بود. این هزینه‌ی کلان به طریقی از کمکهای دربار تأمین می‌شد، زیرا هر بازیگر سالانه ۴۰۰ لیور برای تهیه‌ی لباس از دربار پول می‌گرفت. لذا این لباسها نخست برای نمایشهای درباری تهیه، و سپس به تئاترهای عمومی برده می‌شدند. به رغم مخارج زیادی که بر دوش بازیگران نهاده می‌شد، باز با استاندهای سده‌ی هفدهم، بازیگران درآمد قابل ملاحظه‌ای داشتند.

تا سال ۱۶۸۰ گروههای تئاتری در هفته تنها سه یا چهار اجرا داشتند، و روزهای سه‌شنبه، جمعه و شنبه بر روزهای دیگر ترجیح داشت. پس از ۱۶۸۰، گروهها

تصویر ۳۸۹. شاعر حدیاب گنه‌گو بین تئاتر پس از ۱۶۰۱ گروه مولییر زمانه رسال ۱۶۷۳ تا ۱۶۸۰ در اختیار این گروه، و از سال ۱۶۸۰ تا ۱۶۸۹ در احضار گروه کم‌دی فرانسز بود. این تئاتر در سال ۱۶۷۰ برای اجرای اثر ساخته شد. سه‌لجراهای اوخته‌ار سقف و تمام‌گرانی که در غرفه‌ها نشسته‌اند قابل توجه است. کتابخانه‌ی ملی فرانس.



از درآمد اجراهای نخست به خود اختصاص می‌دادند. پس از آن دیگر هیچ حقی نسبت به نمایشنامه نداشتند. تا زمانی که نمایشنامه‌ای به چاپ نمی‌رسید. جزء اموال شرکت محسوب می‌شد؛ اما پس از انتشار، هر گروهی می‌توانست بدون پرداخت حقی آنرا اجرا کند. پیش از تقسیم درآمدها بین اعضای شرکت، مخارج شرکت کسر می‌شد، و شرکت مسؤولیتی در قبال تهیه‌ی لباسها نداشت. با آنکه غالب بازیگران از لباسهای معاصر در صحنه استفاده می‌کردند، اما شخصیتهای نمایشنامه‌های کلاسیک، یا شخصیتهای اهل خاور نزدیک، یا هند غالباً لباسهایی مجلل و گرانبها، کاملاً مغایر با لباسهای معاصر می‌پوشیدند. لباس ویژه‌ی قهرمانان کلاسیک جامه‌ی رومی‌وار^(۱۱) بود که ترکیبی از لباسهای رزم رومیان، تونیک و پوتین،

نداشتند نقشی را که به آنها واگذار شده بود رد کنند. بازیگران نمایشنامه‌های قدیمی را شرکت انتخاب می‌کرد. زمان تمرینات، که با معیارهای امروزی بسیار ساده و گذرا انجام می‌گرفت، صبحها بود. هر چند نویسندگان ظاهراً نمایشنامه‌هایشان را خود کارگردانی می‌کردند، اما تا حدود زیادی وابسته به نظر بازیگران اصلی خود بودند. هنگامی که نمایشی يك بار اجرا می‌شد، فرض بر این بود که گروه در هر زمان دیگری آمادگی اجرای آنرا دارد. در اواخر سده‌ی شانزدهم يك شرکت معمولاً حدود ۷۰ نمایشنامه در مجموعه‌ی نمایشی خود داشت. نمایش شرکتها همه روزه عوض می‌شد.

تا دهه‌ی ۱۶۵۰ نویسندگان برای هر نمایشنامه‌ی خود مبلغ معینی دریافت می‌کردند، بعدها سهمی را نیز

محل بازی در این صحنه ۴/۵ متر کاهش یافته بود. در چنین وضعی همهی ورود و خروجهای بازیگران از انتهای صحنه انجام می‌گرفت. این شیوهی محدود کردن محل بازی و حضور تماشاگران در صحنه، بدون شك نحوه‌ی بازیگری و تصویرپردازی صحنه را نیز تحت تأثیر قرار داد. (تصویر ۳۸۰۹)

معماری و صحنه‌پردازی ۱۶۶۰ - ۱۷۰۰

تئاترهای عمومی پاریس از دهه‌ی ۱۶۴۰ تا پس از مرگ مولی‌یر تغییر زیادی نکردند. در سال ۱۶۷۳ تئاتر ماره بسته شد، و پاله - رویال برای اجرای اپرا نوسازی شد. از سرانجام تئاتر خیابان گنه‌گو، که از ۱۶۷۳ تا ۱۶۸۰ در اختیار مولی‌یر و از ۱۶۸۰ تا ۱۶۸۹ در تصرف کمدی فرانسز بود، اطلاع کمی در دست داریم. تنها می‌دانیم که در سال ۱۶۸۰ توسط مارکی دو سوردیاک (۱۱۶) ساخته شد، و لولی در آنجا نمایشهای اپرایی اجرا می‌کرد، تا آنکه پاله - رویال را به چنگ آورد.

گروه کمدی فرانسز در سال ۱۶۸۷ مجبور به ترك تئاتر خیابان گنه‌گو گردید، زیرا دانشگاه سوربن تصمیم گرفت در نزدیکی آن دانشگاه تازه‌ای بنا کند. از اینرو تا استقرار در زمین تنیس ایتوال درمیدان سن ژرمن پاریس در سال ۱۶۸۹، کمدی فرانسز تئاتری در اختیار نداشت. در این سال معماری به نام فرانسوا دوربی (۱۱۷) در محل پیشین آن تئاتری بنا کرد که

۲۰۰,۰۰۰ لیور هزینه برداشت، و شرکت کمدی فرانسز تا سالها نتوانست این هزینه را بازگرداند. این تئاتر تا سال ۱۷۷۰ محل نمایش گروه کمدی فرانسز بود.

در ساختن این تئاتر دوربی دیوارهای بیرونی زمین تنیس را نادیده گرفت، و در داخل این دیوارها اودیتوریومی به شکل نعل اسب ساخت. در طبقه‌ی همکف، در پشت گود تماشاگران ایستاده، آمفی‌تئاتری بود که ۲ متر ارتفاع داشت. در طول دیوارها ۱۹ غرفه‌ی دو طبقه و يك ایوان سراسری بر بالای آنها ساخته شده بود. گنجایش اودیتوریوم این تئاتر حدود ۲۰۰۰ نفر بود.

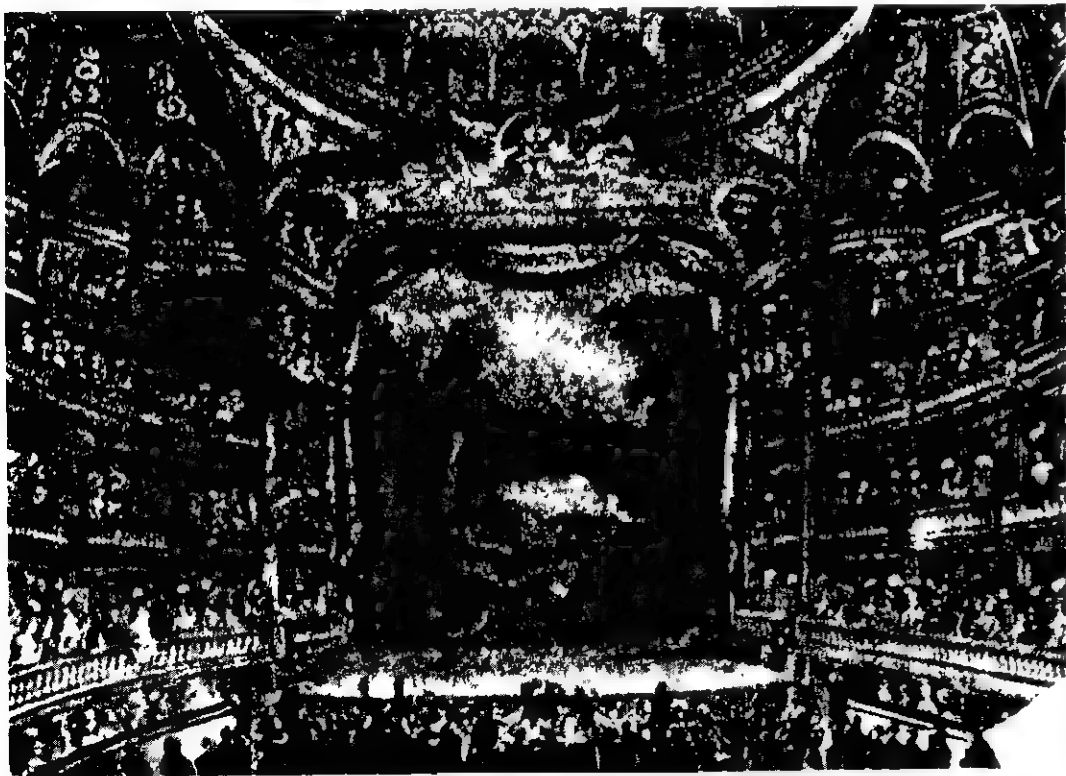
صحنه‌ی تئاتر دوربی حدود ۱۲ متر عمق و ۱۶ متر عرض داشت، و محل بازی را پنج ردیف نیمکت در دو طرف صحنه به شدت محدود می‌ساختند. تعدادی نیمکت نیز برای نوازندگان در گود ارکسترا قرار داده شد، اما چون «اپرا» به حضور نوازندگان در صحنه‌ی تئاتر اعتراض کرد، نوازندگان را، در صورت نیاز، در ردیف آخر اودیتوریوم، در یکی از غرفه‌ها جا می‌دادند. صحنه دارای بالهای مسطح و پرده‌های عقب (شاتر) بود و چون تغییر دکور به ندرت اتفاق می‌افتاد، وسایل ماشین‌های زیادی به کار نمی‌رفت. صحنه‌ای با مشخصات فوق نمودار امکانات صحنه در دهه‌ی ۱۶۳۰ در فرانسه است.

کتاب خاطرات ماهلو، لوران، و صحنه‌پردازان دیگر... که آخرین بخش آن مربوط به سالهای ۱۶۷۸ و ۱۶۸۶ است، اشاره به ۵۴ نمایشنامه دارد که بین سالهای ۱۶۷۸ و ۱۶۸۰ در هتل بورگونی اجرا شده‌اند. در این کتاب همچنین به اجرای ۶۹ نمایشنامه

در تئاتر خیابان گنه‌گو بین سالهای ۱۶۸۰ و ۱۶۸۶ اشاره شده است. اکثر این یادداشتها توسط میشل لوران نوشته شده‌اند. تغییرات عمده‌ای که لوران از سالهای ۱۶۷۸ تا ۱۶۸۶ ذکر کرده است درمقایسه با گزارش ماهلو از سالهای ۱۶۳۴ و ۱۶۳۵، تمایل به سوی ساده‌گرایی را نشان می‌دهد. در دوره‌ای که لوران

می‌زیست غالب صحنه‌ها نماینده‌ی يك مكان واحد و دارای بالهای مسطح بودند. پرده‌های عقبی را سوراخ کرده و بر آن درهایی را تعبیه می‌کردند، زیرا به واسطه‌ی وجود تماشاگران در داخل صحنه ورود و خروج بازیگران از جای دیگر ناممکن بود. پس زمینه‌ی غالب تراژدیها پاله آ وُلونتیه (۱۱۸)

تصویر ۴۰۰۹. (ب) شکل داخلی تئاتر کمدی فرانسز در سده‌ی هجدهم.

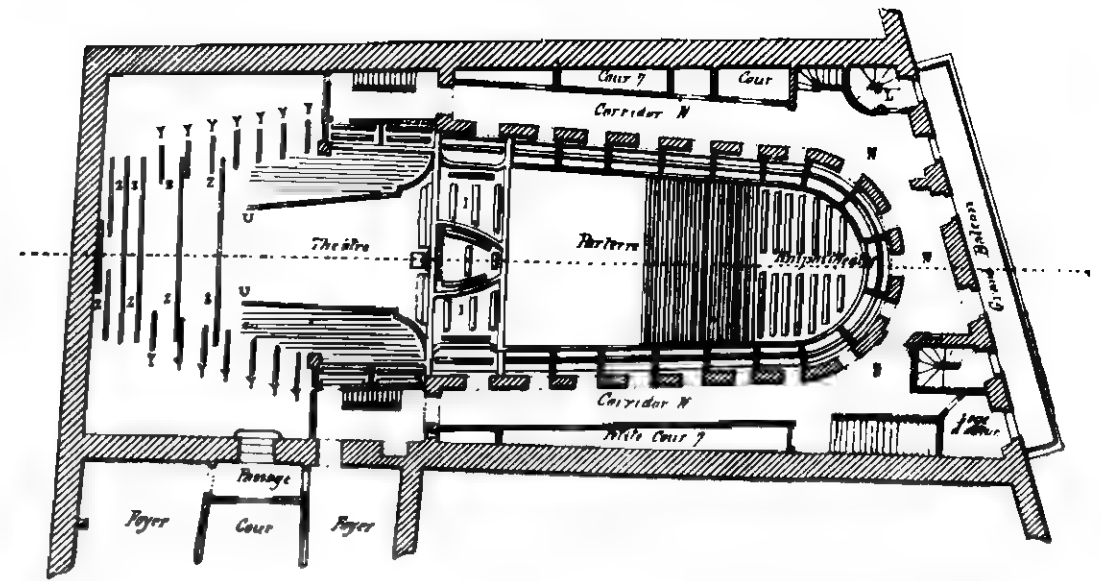


اما دوران سرزندگی و اقتدار آن در سال ۱۷۰۰ به پایان آمده بود.

این تغییرات به نوبه‌ی خود بازتابی از تحولات اجتماعی و سیاسی بودند. در سال ۱۶۸۵ لویی چهاردهم فرمان نانت مبنی بر آزادی عقیده را لغو کرد، و اعدام‌هایی که از پس آن آمد ۲۰۰،۰۰۰ هونگوا (ژرمنها) را مجبور به مهاجرت ساخت، که زیان مادی و فرهنگی بزرگی برای کشور فرانسه بود. لویی روز به روز گرایش بیشتری به پاکدینی (پیورتانیسم) پیدا کرد. تماشای تئاتر را بکلی کنار نهاد، و این امر به دشمنان تئاتر فرصت داد تا تئاتر را به عنوان فعالیتی ضداخلاقی مورد حمله قرار دهند. لویی مبالغه‌گفتنی صرف ساختن کاخ ورسای کرد، و يك سلسله جنگهای داخلی و خارجی خزانه‌های دولت را خالی کرد. بعلاوه اقدامات لویی برای گسترش سلطه‌ی خود بر اروپا موجب نارضایتی‌هایی در میان دوستان فرانسه در کشورهای دیگر شد. تا سال ۱۷۰۰، فرانسه هم از نظر سیاسی و هم از نظر فرهنگی قدرتمندترین کشور اروپایی محسوب می‌شد، اما پس از آن، توان این کشور به جای جستجوی راههای تازه، صرف حفظ وضع موجود گردید.

فرانسز به نمایشهای پر زرق و برق توجهی نشان نداد، هر چند آنها نیز شیوه‌ی صحنه‌پردازی و آرمان تئوکلاسیک در درام را پذیرفته بودند.

سرزندگی و توان نمایشهای سالهای پیش جای خود را به نوعی محافظه‌کاری سپرد. به جای جستجوی افقهای تازه، درام‌نویسها چشم بر استانداردهای گذشته دوختند. این حالت نویسن را می‌توان در «نبرد کهنه و نو» مشاهده کرد که فرهنگستانهای فرانسه از ۱۶۸۸ بر سر شایستگیهای نسبی کلاسیکها و نویسندگان سده‌ی هفدهم فرانسه برپا کردند. این نبرد دارای زیربنای سیاسی نیز بود، زیرا لویی چهاردهم میل داشت فرهنگ کشور خود را به سطحی والاتر از یونان و روم برساند. بنابراین تعجبی ندارد اگر این نبرد، که تا سده‌ی هجدهم ادامه داشت، با پیروزی مؤلفان فرانسوی به پایان رسید. باید گفت که در عمل کرنی و راسین جای درام‌نویسان یونان باستان، و مولییر جای پلوتوس و ترنس را به عنوان الگوهای تراژدی و کمدی‌نویسی گرفتند. پیداست این کوشش در راه حفظ عظمت و معیارهای سده‌ی هفدهم، راه به زوال و سکون برد. با آنکه تا صد سال بعد، درام فرانسوی هنوز الگوی درام اروپایی بود،



تصویر ۴۱۹. نقشه‌ی تئاتری که کمدی فرانسز از سال ۱۶۸۹ تا ۱۷۷۰ در آن مستقر بود. این تئاتر در ۱۸ آوریل ۱۶۸۹ با نمایشنامه‌ی طیب اجباری گشایش یافت. نیمکتهایی که در صحنه برای تماشاگران چیده شده قابل توجهند. از کتاب تماشاگران تئاتر تألیف آدولف زولین، ۱۸۷۵.

معمولی در انتهای صحنه را کنار می‌زدند تا مکان دیگری در پشت آن را مورد استفاده قرار دهند. در پایان سده‌ی هفدهم در کمدی فرانسز، يك پس زمینه‌ی مناسب، و همچنان خنثی، به عنوان دکور نوعی به کار می‌رفت تا تأکید بر دکور را به حداقل برسانند و همه‌ی تمرکز به سوی بازی جلب شود.

پایان سده‌ی هفدهم

در سال ۱۷۰۰ دو گروه پارسی، با امتیازات انحصاری، کنترل همه‌ی فعالیت‌های دراماتیک را به خود اختصاص دادند. «اپرا» برای تأثیرگذاری بیشتر در درامهای موزیکال و باله، روز به روز به صحنه‌پردازیها و وسایل مکانیکی ایتالیایی وابسته‌تر شد. اما کمدی

(مکان دلخواه) نام داشت. این دکور منظره‌ای خنثی بود و يك مکان را بدون جزئیات دیگر نشان می‌داد. از این منظره به عنوان پس زمینه‌ی همه‌ی صحنه‌های يك شهر، بدون تغییر استفاده می‌شد. این پس زمینه آنقدر بی‌هویت و قراردادی بود که در عین حال به عنوان خیابان، میدان، دالان، یا قصر به کار می‌رفت. برای ایجاد تنوع در دکور، گاه چادرهایی در کنار میدان جنگ نیز برپا می‌داشتند که پس زمینه‌ی آن يك شهر یا دریا بود. در کمدی دکور اتاقی با چهار دروازه کاربرد همیشگی داشت. این دکور با دکور تراژدی تفاوت عمده‌ای نداشت، جز آنکه معماری آن دارای طرحهای محلی، و معمولاً معماری داخلی بود، درحالیکه پاله آ وُلرنته دارای معماری رسمی بود. در کمدی وحدت مکان به طور کامل رعایت نمی‌شد، و در بعضی نمایشنامه‌ها برای هر پرده دکور متفاوتی وجود داشت. در بعضی نمایشها، پرده‌ی عقب (شاتر) یا يك پرده‌ی

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

یکی از راههای مؤثر در مطالعه تاریخ تئاتر، خواندن نمایشنامه‌ها و داستانهایی است که زمینه تئاتری دارند، زیرا در این آثار غالباً جزئیاتی یافت می‌شود که رنگ و بوی زمان و مکان آن دوران را واقعی‌تر از گزارشها و نقدهای موجود نشان می‌دهد. در سده‌ی هفدهم تعدادی از اینگونه داستانها نوشته شده است. داستان کم‌دی بازیگران (حدود ۱۶۳۱) از لوسپور گوگو دربار‌ی تیپ‌های معروف گرو گیوم، تورلوین، بل رز، و دیگران است. در این داستان این تیبها خود را برای نمایش در هتل بورگونی آماده می‌سازند. نمایشنامه‌ی ژرژ سکودری با همین نام نیز درباره‌ی بازیگرانی است که برای نمایش در تئاتر ماره آماده می‌شوند. این دو اثر اطلاعات ذیقیمتی درباره‌ی وضع تئاتر معاصر خود به ما می‌دهند. در همین دوران مولی‌یر نیز در نمایشنامه‌ی نقدی «بر مدرسه‌ی زنان» (۱۶۶۳) در پاسخ به اعتراضاتی که بر نمایشنامه‌ی او نوشته شده بود، و همچنین در نمایشنامه‌ی تمرین در ورسای (۱۶۶۳) درباره‌ی تمرین يك نمایشنامه و نظراتش در باب بازیگری، اطلاعات خوبی به ما می‌دهد. داستان افسانه‌ی مضحك (۱۶۵۱ - ۱۶۵۷) نوشته‌ی پل اسکارن، سرنوشت بازیگران بسیاری را وصف می‌کند که در سراسر فرانسه سفر می‌کنند. در فصل نخست

این داستان گروهی در يك زمین تنیس نمایشی اجرا می‌کنند. در این رمان دو جلدی همه‌ی مسائل يك گروه بازیگری به دقت توصیف شده است.

همچنین گزارشی از سده‌ی هفدهم به دست ما رسیده که می‌کوشد با ذکر جزئیات حقایقی را درباره‌ی کار يك گروه نمایشی بیان کند. نویسنده‌ی این گزارش درام‌نویسی به نام ساموئل شاپوزو^{۱۲۱} است، و در آن همه‌ی جنبه‌های تولید يك نمایش در دهه‌ی ۱۶۷۰ را گنجانده است. در زیر خلاصه‌ای از شرح يك تمرین از این گزارش نقل می‌شود:

نقشهای بازیگران تقسیم می‌شود، هر بازیگری خارج می‌شود تا قسمتهای مربوط به خود را حفظ کند. اگر فرصت کوتاه باشد، بازیگر مجبور است نمایشنامه‌ی بلندی را در ظرف يك هفته حفظ کند. بازیگران خوشبختی هستند که قادرند نقش مشکلی را در ظرف سه روز حفظ کنند... وقتی که بازیگران کاملاً در نقش خود جا افتادند خود را برای تمرینات آماده می‌کنند، و تازه در اینجا است که می‌توان فهمید چه موفقیتی نصیب نمایش خواهد شد. بازیگران تا نقش را به دقت حفظ نکنند، و تهیه‌کنندگان تا رضایت کامل از کار خود حاصل نکنند، نمایش اجرا نمی‌شود. آخرین تمرین بایستی کاملاً شبیه اجرای نمایش در مقابل تماشاگران باشد. مؤلف نمایشنامه معمولاً در تمرینات حاضر می‌شود، تا چنانچه

بازیگری نتواند نقش خود را احساس کند، یا نتواند از حرکات و صدای طبیعی‌ی خود بهره گیرد، و احساسی بیشتر یا کمتر از آنچه نمایش طلب می‌کند نشان بدهد، به آنها تذکر دهد و راهنمایی کند. بازیگران ممتاز حق دارند هنگام تمرین نظریات خود را ابراز کنند، به شرطی که موجب اهانت به دیگران نشود. زیرا در تمرین يك نمایش لازم است همکاری و تفاهم مشترك وجود داشته باشد.

تئاتر فرانسه (پاریس، ۱۶۷۲)، کتاب دوم، فصل هفدهم.

در طول سده‌ی هفدهم صحنه‌پردازی‌ی فرانسوی بکلی تغییر یافت. از صحنه‌پردازیهای هتل بورگونی گزارشهای کاملی (گزارش ماهلو، لوران و صحنه‌پردازان دیگر...) به دست ما رسیده است که بخش اول آن در سال ۱۶۳۵ به پایان می‌رسد. در اینجا خلاصه‌ای از شرح وسایل مورد نیاز برای نمایشنامه‌ی لیزاندر و کالیست اثر (طرح اولیه‌ی این صحنه تصویر ۱۷۰۹) نقل می‌شود:

در مرکز صحنه قصر سن ژاک، يك خیابان، و تعدادی مغازه‌ی قصابی ساخته شود. از پشت شیشه‌ی یکی از این قصابیه‌ها، پنجره‌ی میله‌دار زندان کالیست را می‌توان دید، و لیزاندر از همین جا با کالیست سخن می‌گوید. این پنجره باید در پرده‌ی اول از نظر پنهان باشد. در پرده‌ی دوم دیده شود، و باز در همین پرده دوباره پنهان گردد، دکوری که پنجره‌ی زندان را می‌پوشاند دکور يك قصر است. در يك طرف صحنه، عزلتگاهی بر بالای يك کوه قرار دارد، در زیر این عزلتگاه غاری به چشم می‌خورد که از درون آن زاهدی بیرون می‌آید. در طرف دیگر صحنه اتاقی قرار دارد که با دو سه پله به صحنه متصل می‌شود.

زاهد از پشت این اتاق وارد آن می‌شود. در جلوی صحنه تعدادی کلاه، سپرهای کوچک و بزرگ، شیپور و يك شمشیر بی غلاف دیده می‌شود. یکی از صحنه‌های این نمایشنامه در شب اتفاق می‌افتد.

در میانه‌ی سده هفدهم، به واسطه‌ی آثار تورلی (معمار و صحنه‌پرداز) پس از ۱۶۴۵ ضوابط صحنه‌های ایتالیایی در فرانسه پذیرفته شده بود. صحنه‌پردازی‌ی تورلی برای نمایشنامه‌ی آندرومدا اثر گرنی (که در سال ۱۶۵۰ در پتی بوربن اجرا شد) در نسخه‌ی دستنویس نمایشنامه توضیح داده شده، و تعدادی گراور از آنها در همان موقع تهیه شده است. در زیر توصیفی از پرده‌ی دوم آن نقل می‌شود (تصویر ۲۱۰۹).

میدان عمومی در يك لمحّه ناپدید می‌شود، و جای خود را به يك باغ دلکش می‌سپارد؛ و جای قصرهای عظیم را گلدانهای بسیاری از مرمر می‌گیرند، که يك در میان بر روی آنها مجسمه‌هایی قرار دارد، که از دل مجسمه‌ها آب فوران می‌کند، و بر گلدانهای دیگر گل‌های یاس و گل‌های دیگری روییده است. در هر طرف صحنه يك ردیف درخت پرتقال قرار دارد، و در وسط صحنه این درختان در میان گلدانهای دیگر تشکیل باغ روح‌نوازی را می‌دهند، که صحنه را به سه شاخه تقسیم می‌کنند، و يك طرح نبوغ‌آمیز پرسپکتیو بر صحنه عمق بی‌کرانی می‌بخشد...

رعد می‌غرد، و با صدای مهیبی همراه با برق‌های مکرر، هیجانی شدید، اما طبیعی ایجاد می‌کند. در این هنگام اولوس (خدای باد) با هشت باد از آسمان به زیر می‌آید، و از هر جانب چهار باد بر صحنه می‌توفند... دوباد... بازوی آندرومدا را می‌گیرند و او را به درون ابرها می‌کشند.

آثار بی‌یر گرنی، جلد ششم (پاریس، ۱۸۲۱).

زیرنویسهای فصل نهم

George Buffequin	.۱۰۵
Le Mercier	.۱۰۶
Palais-Cardinal	.۱۰۷
Mirame	.۱۰۸
Palais-Royal	.۱۰۹
Giacomo Torelli	.۱۱۰
choreographer	.۱۱۱
Teatro Novissimo	.۱۱۲
La Finta Pazzo	.۱۱۳
Orphee	.۱۱۴
Andromede	.۱۱۵
Le Tolson d'Or	.۱۱۶
The Love of Jupiter and Semele	.۱۱۷
The Love of Venus and Adonis	.۱۱۸
The Marriage of Bacchus and Ariand	.۱۱۹
Ballets d'entrées	.۱۲۰
liberto, متن اپرا که به نظم سروده می شود. م.	.۱۲۱

The Ballet of The Night	.۱۲۲
entrée	.۱۲۳
Sun King	.۱۲۴
Isaac Benserade	.۱۲۵
The Marriage of Peleus and Thetis	.۱۲۶
Louis Quatorze	.۱۲۷
Gaspard Vigarani	.۱۲۸
Salle des Machines	.۱۲۹
Hercules in Love	.۱۳۰

Psyche, ۱۳۱. در اساطیر یونانی نام زنی است که اروس (کوپید) خدای عشق گرفتار عشق او می شود، و پسیشه را به قصری در يك جزیره می فرستد، اما سرانجام پسیشه خدای عشق را می یابد و ابدی می شود. این اسطوره تمثیلی از روان آدمی است. م.

Versailles	.۱۳۲
Pleasures of The Enchanted Island	.۱۳۳
Jean-Baptiste Lully	.۱۳۴
Phillippe Quinault	.۱۳۵
Atys	.۱۳۶
Armide	.۱۳۷
Jean Berain	.۱۳۸

Scévole	.۶۲
Jean de Rotrou	.۶۳
Pierre Corneille	.۶۴
Mélite	.۶۵
Le Cid	.۶۶
George de Scudéry	.۶۷
Jean Chapelain	.۶۸
Horace	.۶۹
Cinna	.۷۰
Polyeucte	.۷۱
The Death of Pompey	.۷۲
Rodogune	.۷۳
The Liar	.۷۴
The Suspicious Truth	.۷۵
Alarcón	.۷۶
Paul Scarron	.۷۷
the comedy of intrigue	.۷۸
Jodelet	.۷۹
The Servant The Master	.۸۰
Jodelet Insulted	.۸۱
The Scholar of Salamanca	.۸۲
Crispin	.۸۳
Pertharit	.۸۴
Mazérin	.۸۵
La Froide	.۸۶
Bellerose (Pierre le Messier)	.۸۷
Comédiens du Roi	.۸۸
Montdory (Guillaume de Gilleberts)	.۸۹
Charles LaNoir	.۹۰
Les Comedien de Prince d'Orange	.۹۱
Marais	.۹۲
Floridor (Josias de Soulas)	.۹۳
Montfleury (Zacharie Jacob)	.۹۴
Julien Bedeau	.۹۵
Gillot-Gorju (Bertrand-Hardoin de St. Jacques)	.۹۶
Laroque (Pierre Regault-Petit-Jean)	.۹۷
La Comedie des Comediens	.۹۸
Gougenot	.۹۹
George de Scudéry	.۱۰۰
théâtre supérieure	.۱۰۱
Delerkauf	.۱۰۲
Holsboer	.۱۰۳
Le Memoire de Mahlot, Laurant, et des Autres Decorateurs...	.۱۰۴

Salle du Petit Bourbon	.۲۸
aspe	.۲۹
Confreri de la Passion	.۳۰
Hotel de Bourgogne	.۳۱
Huguenots	.۳۲
Duke of Guise	.۳۳
Alexandre Hardy	.۳۴
Valleran Le Comte	.۳۵
Les Comediens du Roi	.۳۶
Turlupin	.۳۷
Gaultier-Garguille	.۳۸
Gros Guillaum	.۳۹
Henri LeGrand	.۴۰
Belleville	.۴۱
Hugue Guéru	.۴۲
Fleschelles	.۴۳
Robert Guérin	.۴۴
Le Fleur	.۴۵
parterre	.۴۶
jeu de paume	.۴۷
Prologuist	.۴۸
Bruscambritte	.۴۹
Cardinal Richelieu	.۵۰
Alcina	.۵۱
Tomaso Francini	.۵۲
The Deliverance of Renaud	.۵۳
Jean de Mairet	.۵۴
Chryseide and Arimand	.۵۵
Sylvia	.۵۶
La Sylvanire	.۵۷
Sophonisba	.۵۸
Pierre du Ryer	.۵۹
Clitophon	.۶۰
Argenis and Poliarque	.۶۱

Fontainebleau	.۱
Pierre Lescot	.۲
Louvre, موزه هنری لوور در پاریس.	.۳
این بنا ابتدا يك قلعه سلطنتی بود که توسط فیلیپ دوم در سده دوازدهم ساخته شده بود، و در ۱۵۴۶ توسط پییرلسکو به صورت کنونی خود نوسازی شد. م.	
Ravissius Textor	.۴
Dialogi	.۵
Rollietus	.۶
George Buchanan	.۷
Muretus	.۸
Pierre Rosnard	.۹
Plelade	.۱۰
Etienne Jodelle	.۱۱
Cleopatre Captive	.۱۲
Eugène	.۱۳
Jean de la Tallie	.۱۴
Robert Garnier	.۱۵
Bradamante	.۱۶
Beaubreuil	.۱۷
Regulus	.۱۸
Antoine Caron	.۱۹
ballet de cour	.۲۰
Ballet Comique de la Reyne	.۲۱
LaChesnaye	.۲۲
Sieure de Beaulieu	.۲۳
Jacques Patin	.۲۴
Baltasar de Beaujoux	.۲۵
Circe	.۲۶
entrées	.۲۷



Dom Garcie de Navarre. (le Prince Jaloux)	.۱۸۰
L'Ecole des Maris	.۱۸۱
L'Ecole des Femmes	.۱۸۲
Le Tartuffe	.۱۸۳
Le Misanthrope	.۱۸۴
The Miser	.۱۸۵
Les Femmes Savantes	.۱۸۶
Le Malade Imaginaire	.۱۸۷
Contre-Critique de L'Ecole des Femmes	.۱۸۸
L'Impromptu de Versailles rue Guénégaud	.۱۸۹ .۱۹۰
Mlle. Champeslé	
Comedie Francaise	.۱۹۲
Tiberio Fiorillo	.۱۹۳
Domenico Blancoleily	.۱۹۴
Marc Antonio Romagnesi	.۱۹۵
Angelo Costantini	.۱۹۶
The Faise Prude	.۱۹۷
sociétaires	.۱۹۸
Pennsionnaires	.۱۹۹
doyen	.۲۰۰
Madeleine Béjart	.۲۰۱
Genéviève	.۲۰۲
Joseph	.۲۰۳
Louis Béjart	.۲۰۴
Armande Béjart	.۲۰۵
Isaac Francois Guérin d'Etriché	.۲۰۶
Charles Varlet, LaGrange	.۲۰۷
Mlle. Du Park	.۲۰۸
Mlle. Desoeilllets	.۲۰۹
Michel Baron	.۲۱۰
Mlle. Demares	.۲۱۱
Mlle. Duclos	.۲۱۲
Domitien	.۲۱۳
Titus and Bérénice	.۲۱۴
habit à la romain	.۲۱۵
Marquis de Sourdéac	.۲۱۶
François d'Orby	.۲۱۷
palais a volonté	.۲۱۸
chambre à quatre portes	.۲۱۹
Samuel Chappuzeau	.۲۲۰

Timocrate. به معنای تابع حکومت	.۱۳۹
اشراف. م.	
Thomas Corneille	.۱۴۰
Ariane	.۱۴۱
Statues Banquet	.۱۴۲
The Count of Essex	.۱۴۳
Jean Racine	.۱۴۴
La Thebaide	.۱۴۵
Alexander The Great	.۱۴۶
Mlle. Dupark	.۱۴۷
Andromaque	.۱۴۸
Britannicus	.۱۴۹
Bérénice	.۱۵۰
Bajazet	.۱۵۱
Mithridate	.۱۵۲
Iphigénie	.۱۵۳
Phédre	.۱۵۴
Jaques pradon	.۱۵۵
Esther	.۱۵۶
Athalie	.۱۵۷
Mme de Maintenon	.۱۵۸
The Litigants	.۱۵۹
Jean Galbert de Campistron	.۱۶۰
Andronic	.۱۶۱
Tiridate	.۱۶۲
Hilaire Bernard de Roqueleyne	.۱۶۳
Long Pierre	
Antoin de LaFosse	.۱۶۴
Manlius Capitolanus	.۱۶۵
Jean-Baptiste Poquelin, Molière	.۱۶۶
Théâtre Illustre	.۱۶۷
Charles Dufresne	.۱۶۸
L'Etourdir (Les Contertemps)	.۱۶۹
Troupe de Monsieur	.۱۷۰
Les Precieuses Ridicules	.۱۷۱
Sganarelle	.۱۷۲
Le Médecin	.۱۷۳
Les Fourberies de Scapin	.۱۷۴
Les Facheux	.۱۷۵
Le Mariage Forcé	.۱۷۶
La Princesse d'Elide	.۱۷۷
Monsieur de Pourceaugance	.۱۷۸
Amphitryon	.۱۷۹

فهرست اعلام

آ

آگونوت، ۱۰۷	آرنوت، بتر، ۹۸، ۹۹	آبراهام (هروس ویتا)، ۲۰۸
آلارکن، خوان روئیز، ۴۲۰، ۴۶۳	آریان (توماس کرنی)، ۴۸۱	آیوستوس (غرفه‌ها)، ۳۲۶
آلبرنی، لئون باتیستا، ۲۹۷	آریایی، قوم، ۱۸۸	آپولو، ۷۱
آلمست (اوربید)، ۶۸، ۸۷	آریستوموس، ۱۰۸	آپولو دوروس، ۱۰۵
آلمینا، ۴۵۸	آریستوفان، ۷۴، ۷۵، ۸۷، ۹۹، ۱۰۴، ۲۴۶، ۴۸۲	آپولیوس، ۱۶۲
آلفونسوی دهم، شاه اسپانیا، ۴۲۹	آریستو، لودویکو، ۲۸۷	آتا، ۱۴۱
آلکساندرید، ۱۰۴	آریون، ۱۶۰	آتالی (راسین)، ۴۸۲
آلکسیس، ۱۰۴	آزاکس (سوفوکل)، ۶۶، ۶۷، ۹۵	آتلان، فارس، ۱۳۱، ۱۴۵، ۱۶۶، ۱۷۲
آلمان: قرون وسطی، ۲۰۴، ۲۳۱، ۲۵۵ - ۲۵۷	آشتی دام، ۱۰۲	آتن، ۵۶، ۵۷، ۵۹ - ۶۳، ۷۲ - ۷۸، ۹۲
آله نوتی، جروان باتیستا، ۳۰۲	آسوبرس، ۱۶۲	۱۰۲، ۱۰۷ - ۱۰۹، ۱۱۶، ۱۲۷، ۱۴۸
آکلیوس، ۱۴۰	آسیا، ۴۱، ۵۵	آنتائوس، ۱۲۱
آلین، ادوارد، ۳۶۲، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۴	آقای س.، ۳۳۹	آنتودوروس، ۱۰۸
آلفی ناترها، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۸، ۱۶۱، ۲۴۵، ۲۵۳	آشتی (آریستوفان)، ۷۴	آنتی، ناترا، ۱۰۷ - ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۶۷
آلفی تریون (مولییر)، ۴۸۶	آشیل (لاسکی)، ۲۸۷	آتیس (کینو)، ۴۷۸
آمیتا (ناسو)، ۲۸۹	آفر، یوبلیوس ترنتیوس (ر. ک. ترنس)، ۱۴۱	آتیلیوس، مارکوس، ۱۴۰
آن خوب است که پایشان خوب است (شکسپیر)، ۳۴۸	آفریقا، ۳۲، ۳۹، ۴۱	آخرین قصه راما (بهاوینی)، ۱۹۳
آنتستریا، ۷۶	آقای خوک صفت (مولییر)، ۲۸۶	آدامز، ک. س.، ۳۷۷ - ۳۷۹، ۳۸۵
آنت وپ، انجمنهای ادبی، ۲۶۴	آکارنی‌ها (آریستوفان)، ۷۴	آدم ارشاد شده، آدم گسراه (نسایش اخلاقی)، ۲۶۰
آنتونی و کلتوپاترا (شکسپیر)، ۳۴۹	آکولاستوس (گنافوس)، ۲۶۲	آرایش، ۳۵، ۱۹۶
آنتونیو و ملیدا (مارستن)، ۲۵۴	آکیلیوس، لوسیوس لاتروینوس، ۱۴۰	آرژنی و پولیارک (دورید)، ۴۶۰
آنتی فان، ۱۰۴	آکاتون، ۶۶	آرسن، فرانسیس وان، ۴۳۹
آنتی فوناریوم (گرگوری اعظم)، ۲۰۷	آگاممنون (اشیل)، ۶۷، ۸۳	آرگوس (صورتک)، ۱۱۵
آنتیگن (سوفوکل)، ۶۷	آگاممنون (سنه کا)، ۱۴۳	آرلکن (نقش)، ۳۲۲، ۴۹۰
آندروماک (اوربید)، ۶۹	آگورا، آتن، ۷۸	آرملیتا (روته دا)، ۴۱۶
آندروماک (راسین)، ۴۸۲	آگون (درام یونانی)، ۷۵	آرمید (کینو)، ۴۷۸
		آرسین، رابرت، ۳۶۹

آندرومدا (کرنی)، ۳۷۲، ۵۰۱	آندره یینی، جانیاتستا، ۳۲۶	خاستگاه نتاز در، ۲۹ - ۳۷، ۶۲ - ۶۳
آندرونیکوس، لیویوس، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۵۲	آندره یینی، فرانچسکو، ۳۲۵	در چین، ۱۹۶ - ۱۹۷
۱۶۳ - ۱۶۵	آندریا (ترنس)، ۱۳۹	در مصر، ۵۰ - ۵۱
آندرونیک (کامپسترون)، ۲۸۴	آوینیون، ۲۷۳، ۲۸۲، ۳۲۸	آیینهای کسوت پوشی، ۳۷
آندره یینی، ایزابلا، ۳۲۶	آی سوپوزیتی (آریستو)، ۳۲۵	آیینة اصل هنر (فورتباخ)، ۳۰۵
آندره یینی، ویرجینیا، ۳۲۶	آیین، ۲۱۹ - ۲۲۰	

الف

اېرها (آریستوفان)، ۷۴، ۹۱	اچسی، گروه، ۳۲۶	ازدواج باکوس و آریادنه، ۲۷۶
اېتیمیت، ۱۶۲	اعمال حواریون، ۲۳۸	ازدواج پله نوس و تیس، ۲۷۵
اېرا:	اخلاقی، نمایش، ۱۵۷ - ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۶	ازدواج دزیده شده (بهارایونی)، ۱۹۳
ایتالیا، ۲۹۴ - ۲۹۵، ۳۱۱، ۳۲۸	ادوارد دوم (مارلو)، ۳۲۶	ازهای، فرهنگ، ۵۵
فرانسه، ۴۷۲ - ۴۷۳، ۴۷۶، ۴۷۸ - ۴۸۰	ادیب شاه (سوفوکل)، ۳۰۸	اساطیر، ۴۴، ۶۰، ۶۶، ۷۱، ۷۳، ۱۰۳، ۱۱۸
اېرا (فرهنگستان سلطنتی موسیقی و رقص)، ۴۷۸، ۴۹۰، ۴۹۸	ادیتوریوم (نلار نمایش)، ۳۱۱	اسپارت، یونان، ۵۶، ۱۰۱
اېدیکوس (پلوتوس)، ۱۳۸	ایتالیایی، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۰، ۳۱۱	اسپانیایی، دوام و نتاز:
اېسکینون، ۱۱۳، ۱۱۴	رومی، ۱۵۳ - ۱۵۵	عصر طلایی (۱۵۰۰ - ۱۷۰۰)، ۴۰۹ - ۴۱۱
اېیکارموس، ۷۲	فرانسوی، ۲۵۵	فرون وسطی، ۲۱۰، ۲۳۱، ۲۳۷، ۲۴۴
اتاقی با چهار در، ۴۹۸	فرون وسطایی، ۲۵۱ - ۲۵۳	۲۷۲
اتروریا، ۱۳۰	یونانی، ۱۱۳، ۱۰۰، ۹۹	استر (راسین)، ۴۸۲
اتل ولد، ۲۰۸، ۲۰۷	ارابه رانی، مسابقات، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۴۷	استرالیا، ۳۲، ۳۶
اتل ولد، اسقف، ۲۱۹	ارابه کوچک گلی (شودراکا)، ۱۹۲	استرین، شارل، ۲۲۷
اتروسکی‌ها، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۶۶	ارسطو، ۳۸، ۶۰، ۷۲، ۸۲، ۹۵، ۱۰۹، ۱۱۲	استاتوس، کاسیلیوس، ۱۳۹ - ۱۴۰
۱۶۹	۲۲۶، ۳۱۱، ۲۹۵، ۲۹۰	استاسیما (دوام یونانی)، ۶۶
اتللو (نقش)، ۳۶۷	ارکسرا (محل رقص)، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵	استوانگ، روی، ۳۲۹، ۳۹۵
اتللو (سکسیر)، ۳۲۹	۱۵۷، ۱۵۶، ۱۳۹، ۱۱۶	استوارت، بالماسکه دربار، ۳۹۴ - ۴۰۰
اھرای نمایش، طول، ۱۰۱، ۱۵۱	ازدواج اجباری (مولی یی)، ۲۸۶	استیکوس (پلوتوس)، ۱۳۸

انتقام یوسی دامپوا (جایمن)، ۲۵۲	افکت صونی، ۳۱۴	اسرار آدم ابرالبشر، ۲۷۵، ۲۷۸
انجمن اخوت (خیریه)، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۹	افکت مخصوص، ۹۵، ۹۸ - ۹۹	اسکاراموچا (نقش)، ۳۲۳
انجمن اخوت تاج خار، ۲۲۵	افلاطون، ۷۸، ۱۰۹	اسکاروس، مارکوس آمیلیوس، ۱۵۴
انجمن دلخوشها (گروه احفقا)، ۲۵۶	اوله میا (رونه دا)، ۴۱۶	اسکالا، فلامینیر، ۳۲۰، ۳۲۶
انجمنهای ادبی، صحنه‌های، ۳۷۲	اقامتگاهها، به عنوان نتاز، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۷۱	اسکالیر، جولیس سزار، ۲۹۱
انجمن ادبی (نمایشهای مجلسی)، ۲۶۳	۳۷۳ -	اسکلتن، جان، ۲۶۱، ۳۲۸
۲۶۴	اقامتگاه دربار لندن، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۹۵	اسکودری، ژوزف، ۴۶۱
اندونزی، ۱۸۸	اقامتگاه معبد، ۴۴۴	اسکاموتزی، وینچنزو، ۳۰۸
اندیمون (الی)، ۳۴۷	اقبال (خلجی)، ۳۵۸	اسلام، ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۰۹
انسان گرامی، مکتب، ۲۸۳ - ۲۹۰، ۲۹۲	اکسندوس (درامهای یونانی)، ۶۶	اسلای، ویلیام، ۳۶۹
۳۳۸، ۳۴۴	اکسیرینوس (موساتو)، ۲۸۷	اسلیتر، مارتین، ۳۶۷
انسان گناهکار (نمایش اخلاقی)، ۲۶۰	اکفانتیس، ۷۴	اسکندر کبیر، ۱۰۹
انسانهای اولیه، آیینها در میان، ۲۹ - ۳۷	اکسودیا (اختتامیه)، ۱۴۵	اسکندر کبیر (راسین)، ۲۸۱
انسینا، خوان دل، ۴۱۵	اکسومیس (لباس)، ۱۱۵	اسکندریه، مصر، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۸
انگشتی خاتم راکشاسا (ویشاکادانا)، ۱۹۳	اکله سیلوس (آریستوفان)، ۷۴، ۱۰۳	اسکین (محل صحنه)، ۹۲ - ۹۴، ۹۸، ۱۱۳، ۱۲۰
انگلیسی، درام و نتاز الیزابتی (۱۵۵۸ - ۱۶۴۲)، ۳۳۷ - ۴۰۴	اکلی کلم (دکور)، ۹۸	اسکینا (محل صحنه)، ۱۵۵، ۱۶۰
۲۰۸، ۲۰۷	الوم (برده)، ۱۶۰	اسکینافرون، ۱۵۶ - ۱۶۰
۱۴۲، ۱۴۳	الی، جرال، ۶۲	اسکوپ، نوعی نمایش، ۲۰۴
۱۰۴، ۱۰۳	الکترا (اورپید)، ۶۹	اسمیت، ابروین، ۲۸۴ - ۲۸۵
۷۲، ۷۳	الکترا (سوفوکل)، ۶۷	اسیران (پلوتوس)، ۱۳۸
۲۲۸، ۲۲۲ - ۲۲۱، ۲۱۱	الوج اهرام، ۴۶	اشتباهکار (مولی یی)، ۲۸۴ - ۲۸۵
۲۳۰، ۲۳۹	الھکان انتقام - اومینیز (اشیل)، ۶۶، ۶۷	اشیل، ۶۶ - ۶۸، ۸۰، ۸۲، ۸۳، ۸۷، ۸۸
۲۴۶، ۲۴۷	۸۲، ۸۸، ۹۶	۹۰، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۲۲
۲۴۶، ۲۴۷	الیزابت اول، ملکه انگلستان، ۲۶۹، ۲۷۳	اصلاح دینی، ۲۷۳
۲۴۶، ۲۴۷	۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶	اصناف، ۱۱۰، ۱۱۱، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۳ - ۲۲۴
۲۴۶، ۲۴۷	امپراتوری مقدس روم، ۲۰۲، ۲۲۸	۲۲۴، ۲۲۸
۲۴۶، ۲۴۷	المیا (رقص)، ۸۶	اصناف تجاری، ۲۲۳، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۷۲
۲۴۶، ۲۴۷	امترمسه، ۴۱۸، ۴۲۷	۴۱۱

۱۶۵، ۱۶۲، ۱۱۱، ۱۱۰
بازی شطرنج (میدلتن)، ۳۵۵
باستانشناسی، ۱۲۱، ۱۲۰
باسوش‌ها (انجمن حقوق‌دانان)، ۲۵۶
باغ گلای، ۱۹۸
باکانه (اورپید)، ۶۹
باکوس، باگینز (پلوتوس)، ۱۴۸
بالمبولوس، نونکر، ۲۰۷
بالماسکه اویرون، ۳۹۹
بالماسکه سیاهی (جانسن)، ۳۹۸
بالماسکه نسب نامته خدایان (راگنهای
نماینی)، ۳۱۶
بالماسکه هیمن، ۳۹۸
بالماسکه‌ها، ۲۶۹، ۳۰۵، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۴ -
۴۰۳، ۴۰۰

بايزيد (راسين)، ۲۸۲
 بچه‌های بی غم، ۲۵۵، ۲۵۶
 برادارسانت (گازنبه)، ۲۴۸
 برادران (ترنس)، ۱۳۹
 براكٲ، لنيٲ، ۲۷۶
 بربان، جان، ۳۸۱
 بدقلق (مناندر)، ۱۰۵
 بدل پوشي، ۲۶۶-۲۷۰
 بدليها (آرپوسٲو)، ۲۸۷
 برونو، فرانسوا، ۲۲۰
 برون، ژان، پدر، ۴۷۹ - ۴۸۰
 برون، ژان، پسر، ۴۸۰
 بروسكاسيريل، ۴۵۶
 برزنللسكي، فيليپو، ۲۹۶
 برهما، ۱۸۹
 برهما، ۱۸۹
 بريٲانيكوس (راسين)، ۲۸۲
 برة نيس (راسين)، ۴۸۲
 ريگلا (نقش)، ۴۳۳، ۴۵۳
 زرگرترين تئاتر دنيا (كالدرون)، ۴۲۲
 زار، آرماند، ۴۹۱
 زار و نه ويرو، ۴۹۱
 زار، ژوزف، ۴۹۱
 زار، لويي، ۴۹۱
 زار، مادلن، ۴۹۱
 زارمن، برنارد، ۳۷۹، ۳۸۰
 ز (بي-برسيه)، ۴۶۵ - ۴۶۶، ۵۰۰
 ز فريرز، تئاتر، لندن، ۳۷۰، ۴۸۲ - ۳۸۶

بیانکوللی، دومینکو، ۲۹۰
بی، بر، مارگارت، ۱۲۰
بی، بی، نا، برناردو ویزی، ۲۲۷، ۲۸۷
بیزانس، امپراتوری، ۱۷۹ - ۱۸۲ - ۱۸۴ - ۱۸۷

بیزانس، تئاس و درام، ۱۸۲ - ۱۸۷، ۲۰۳، ۲۱۵، ۲۱۶
بیستن، پسران، ۲۸۲
بیستن، کریستوفر، ۲۸۲
بیستن، ویلیام، ۲۸۲

بیلز (رفس)، ۲۳۰
بیمارستان ترینی، ۲۲۶، ۲۲۹
بیولکو، آنجلو، ۳۱۹

بریاکنسوا (دکور)، ۹۶، ۱۱۲، ۱۶۰، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۹۸، ۴۲۷
بریمچه (میدلتن و راولی)، ۲۵۵
بریکلس، ۵۷ - ۵۸، ۹۳ - ۹۴، ۱۰۰
بریکلس (سکیر)، ۳۲۹
برین، ویلیام، ۳۹۵
بری، یاکوبو، ۲۹۵

برن (بجما)، سرکنهای، ۲۸۲، ۲۸۲
برن کلیسا (گروه بازیگری)، ۲۶۹
برک و مرد کور، ۲۵۵
برمشه، ۲۷۶

برمشه (مولیر)، ۲۸۶
پشم طلائی، ۲۷۲
پشه انجیری (ماگنس)، ۷۲
پشید، ۲۲۶

پلاسید و ویکتوریانو، ترانه‌ی (انسینا)، ۲۱۵

پلوپونز، جنگ، ۵۷، ۷۲
پلوپونز، ۱۲۸
پلوپونز (آریستوفان)، ۱۰۳، ۷۲
پلوس، ۱۰۸
پلیس، ۱۵۲
پلیس، ۱۶۲

بنانی یل، دامین آریاس، ۲۳۱
پندارها (گاسکواپن)، ۳۲۵
یوانیه، درامهای مذهبی، ۲۳۷
یوب، نامی، ۲۶۹

بورنر، نالار (بلک فریزر)، ۲۸۲
بوکلن، زان بانیست (نگاه کتید به مولی بر)،
پولامادرید (لویه د وگا)، ۲۲۰
بولچر، کلاودیوس، ۱۵۲
بولینوم (صحنه)، ۱۵۶
بولجینلو (نقش)، ۳۲۲

بولوکس، ۱۰۴، ۱۱۲ - ۱۱۵، ۱۶۶، ۳۰۰، ۳۱۱

بومپونوس، ۱۲۵
پولیوکت (کرنی)، ۲۶۲
به رز، کوسه، ۲۳۱

بیروزی، جشنواره‌های، ۱۱۰، ۱۳۲
بیروزی عشق (نرلی)، ۳۵۸، ۳۹۶
بیرونیک، رقصهای، ۱۶۲
بیسیستراتوس، خاندان، ۵۶
۷۵، ۶۶، ۶۲

پیشروی آب، ۱۹۸
پیش درآمد، پرولوگ (نمایشنامه‌های یونانی)،
پیکارد - کیمبرج، ۹۸، ۱۲۰
پیلانس، ۱۲۷
پیناکس (لنهای نقاشی شده)، ۹۶، ۱۱۲
پیوریناها (پاکدینان)، ۳۴۲، ۳۴۳، ۴۰۰
پیور بانه لین، ۲۵۵

پ

پاپ، ۲۰۲، ۲۷۲، ۲۸۵، ۲۸۸
پاترونس، نمایشنامه‌های، ۲۸۵
پاتن، ژاک، ۲۲۹
پارابابیس (درام یونانی)، ۷۵
پاراسکتیا (بالها)، ۱۱۲
پارتر (گود)، ۳۱۱، ۳۶۸، ۳۷۲
پارسیان (اشیل)، ۶۷
پارسیان (پلوپونز)، ۱۲۸
پارما، دربار، ۳۲۶
پارودو (درام یونانی)، ۶۶
پارودوس‌ها (ورودیها)، ۹۹، ۱۱۲، ۱۵۶
پاروجی، جولیا، ۳۰۵
پاریس، ۲۴۶، ۲۴۹ - ۲۵۲، ۲۵۷
پاستورال (روستایی)، درامهای، ۲۸۹، ۲۶۲
پاسیر (حباط)، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۶
پافتونیوس (هرس وینا)، ۲۰۸
ماکروپوس، مارکوس، ۱۲۲
مالادیو، آندره، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۹۸
مالسکریو، ماریگرا (گروه نمایش)، ۳۶۲
ماله اولویه (دکور)، ۲۸۹

پاله رویال، پاریس، ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۹۶
پاله کاردینال (تئاتر)، ۲۷۲
پاماکوس (نوجوگوس)، ۲۶۲
پانتالونه (نقش)، ۳۲۱
پانتومیم:
در آینه‌های بدوی، ۳۲
در شرق، ۱۹۹
در روم، ۱۶۷، ۱۶۲، ۱۶۲، ۱۶۵
در هند، ۱۹۲ - ۱۹۶
پادلوس (ورجریو)، ۲۸۷
پارنی، جوریه، ۳۲۹ - ۳۳۰
پنراک، ۲۸۶
پنی بورن، ۲۲۹، ۲۷۲
پنی - ژان، مجری رنو (لاروک)، ۲۶۷
پرانسیاس، ۶۵، ۷۱
برادون، ژاک، ۲۸۲
برایم (ساعت سخی - عبادات)، ۲۰۶
پرتاریت (کرنی)، ۲۴۲
برده (تقسیمات نمایش)، ۱۶۱، ۱۹۲، ۲۹۳
برده (نمایشنامه‌ها)، لندن، ۳۷۴، ۳۸۲

پردما، ۱۶۰، ۳۱۲، ۳۱۵
پرسوس، ۹۸
پرسپکتیو، نقاشی، ۲۹۸ - ۳۱۰
پرستش صلیب (کالرون)، ۲۲۲
پرستن، نامی، ۳۲۱
پرگانوم، ۱۰۹، ۱۱۲
پرندها (آریستوفان)، ۷۲
پرندها (ماگنس)، ۷۲
پرستیس آلد (مولی بر)، ۲۲۲، ۲۸۶
پرو آگون (درام یونانی)، ۷۶
پروپالادیا (نماهارو)، ۲۱۵
پروتاگوراس، ۵۸
پروتستانسیم، ۲۶۲، ۲۷۲، ۲۹۱ - ۲۹۲، ۲۹۲
۲۵۸، ۲۵۱
پروتسی، بالاداسار، ۲۹۸
پروجی، آندره، ۳۰۳ - ۳۳۱
پروسکینون، ۱۱۲، ۱۱۲
پروسیسیم، طاق، ۳۰۹ - ۳۱۱، ۳۹۹، ۴۲۶، ۴۷۶
پرومته دریندا (اسیل)، ۶۷، ۹۵

ناتار و الیمیکو، ۳۰۶، ۳۰۷ - ۳۰۸
ناتار ابلوسنر، پاریس، ۲۸۲
ناتار بالوس، ۱۵۵
ناتار هربرو سکیر (اسمیت)، ۲۸۴ - ۲۸۵
ناتار بومنی، ۱۶۱
ناتار دیوبوسوس، آتن، ۷۷ - ۷۸، ۹۲ - ۹۳، ۹۹، ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۲۰

ناتار دیوبوسوس در آتن (سیکارد کیمبرج)، ۱۲۰
ناتار، سوودیج، لندن، ۲۷۲
ناتار هوفانی (صحنه دوم)، ۲۶۸
ناتار مارسلوس، ۱۵۵
ناتار ماهو، پاریس، ۲۶۶
ناتارون، ۹۹
ناتارو رویدو، ۲۱۷

ناتار وفارنیز، بارما، ۳۰۹، ۳۱۰
ناتارو کوئرو، ۲۱۷
ناتارو نوویسمو، ونیز، ۳۰۳، ۲۷۲
ناتارهای اولیه‌ی انگلیسی (ویکهام)، ۲۲۲، ۲۰۲
ناتودک، ۱۰۲
ناتودورا، ۱۶۴، ۱۸۲
ناتودوروس، ۱۰۸

ت

نژادوریلک، ۱۷۱	روم، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۵	تربیتو، جانجورجو، ۲۸۸
نژادوسیوس اول، امپراتور، ۱۷۰	۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۴	تربیتوس (بلوتوس)، ۱۳۸
نئوس، آسیای صغیر، ۱۱۱	فراسه، ۴۵۹ - ۴۶۱، ۴۹۹	نس بیس، ۶۰، ۶۲، ۶۵، ۹۰
نابلو دیوان (نابلوی زنده)، ۲۷۱	نظر اوسلو در باب، ۱۰۹	نسموفوریوزوس (آرینوفان)، ۷۴
تاجر (ملوتوس)، ۱۳۸	یونان، ۶۰، ۷۱، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۴، ۸۷	تعطیلات کفاش (دکر)، ۳۵۴
تاجر ونیزی (سکیر)، ۳۴۸	۸۸، ۹۵، ۹۶، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۹، ۱۱۴	تغیش عقاید، ۴۱۰
تأخیر جایز نیست (وابول)، ۲۶۲	۱۱۵، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۴۳	نکتور، راویسیوس، ۲۴۶
ناراسکون، نمایشهای مذهبی، ۲۶۰	تراژدی اسپانیایی (کید)، ۳۴۵ - ۳۴۶	تلاش بیهوده عشق (سکیر)، ۳۴۸
نارتوف (مولی پر)، ۴۸۶	تراژدی انتقامجویان (ترنر)، ۳۵۵	تماسگران:
نارکوبین، ۱۳۱، ۱۴۷	تراژدی کلفنها (فلجر و بومون)، ۳۵۷	اسپانیایی، ۴۲۷
نارلتن، ریچارد، ۳۶۷	تراژدی ملحد (ترنر)، ۳۵۶	انگلیسی، ۳۴۵، ۳۹۲ - ۳۹۴
تاریخ تئاتر یونان و روم (بیه بر)، ۱۲۰	ترازبکدی، ۴۵۹	رومی، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۵۰، ۱۵۱
تاسو، نورکوانو، ۲۸۹	تراکوز (سونوکل)، ۶۸، ۷۱	فرانسوی، ۴۵۷
تالار متی بورین، پاریس، ۴۴۹	ترنولیوس، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۳	قرون وسطایی، ۲۵۱ - ۲۵۳، ۲۶۷
تالار ماشینها، ناپس، ۴۷۵، ۴۷۶	ترس (ساعات سرعی، عبادات)، ۲۰۶	یونانی، ۹۹ - ۱۰۱
تامبورلین (مارلو)، ۳۴۶	ترسینس (میان برده)، ۳۴۱	تماسایی (پر زرق و برق)، نمایشهای، ۱۴۹
تامبورلین (مقش)، ۳۶۷، ۳۹۱	تشرورها (مولی پر)، ۳۲۳	۱۵۷ - ۱۵۹، ۲۱۴، ۳۰۰، ۳۱۶، ۳۸۸ -
تایگ، امپراتوری، ۱۹۸	ترکهای عثمانی، ۱۸۰ - ۱۸۲	۳۹۰، ۳۹۵ - ۳۹۷
تاون، تاسس، ۳۶۷	ترکیه، ۱۸۸ (نگاه کنید به درام بیزانس)	تمرین نمایش در ورسای (مولی پر)، ۴۸۷
تاوولی، نمایشنامه‌های، ۲۳۱	ترنر، سیریل، ۳۵۵	تمنیل (استعاره)، ۲۵۸ - ۲۶۱، ۲۶۶، ۳۹۷
تای، ران دولا، ۴۴۷ - ۴۴۸	ترنس (پوبلیوس ترنتیوس آفر)، ۱۳۸، ۱۳۹	تمس (آنتراک)، ۱۵۰، ۲۴۶، ۳۹۳
تیب، یونان، ۱۰۱	۱۴۰، ۱۵۱، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۶	توریلوس، سکستوس، ۱۴۰
تنالوس، ۱۰۸	۲۰۸، ۲۸۶، ۲۹۶، ۳۱۸، ۳۷۳، ۴۴۵	توریپو، لوسوس امی ویوس، ۱۶۴
تحقیر در برابر تحقیر (موره تو)، ۴۲۲	۴۴۶، ۴۹۹	توفان (سکیر)، ۳۴۹، ۳۸۹
تراردی	ترس، صحنه‌های، ۳۰۹، ۴۴۵، ۴۴۶	توگا (لباس)، ۱۶۷
انگلسان، ۳۴۴	تروا، آسیای صغیر، ۵۵	تورلوین، ۴۵۳، ۴۵۵، ۵۰۰
حاستگاه، ۶۰ - ۶۳	ترولان سینود، ۱۸۴	تورلی، جیاکومو، ۳۰۳ - ۴۷۲، ۴۷۳ - ۴۷۵ -
رسانس ایتالیا، ۲۸۷ - ۲۸۹	ترویلوس و گرسیدا (سکیر)، ۳۴۸	۴۷۶

نوریکوس، شاتری در، ۹۲	تیرداد (کامپسترون)، ۴۸۴	نیلر، جورج، ۳۶۹
نوهم سازی، در دکور صحنه، ۹۵	تیرول، نمایهای مذهبی در، ۲۳۸	نیمل، (هریانگانه، محراب)، ۹۱، ۹۲
ننیموس، ۱۴۱	نیروسانا، ۱۵۷، ۱۱۴	تیوگرات (نوماس کرنی)، ۴۸۱
تیئوس آندرونیکوس (سکیر)، ۳۴۸	تیتنس (روموس)، ۱۴۲	تیمون آتئی (سکیر)، ۰۰۹
تیتوس و بره نیس (کرنی)، ۴۹۳	تیتنس (سنه کا)، ۱۴۳	

ب

ثروت و سلامت (ویپر)، ۲۶۵

ج

چونو، ۲۸۵	فرا سوی، ۴۴۸ - ۴۴۹	جا کو بی، درام نویسان، ۳۵۶ - ۳۵۹
جولیوس سوار (سکر)، ۳۴۸	فرون وسطی، ۲۰۳ - ۲۱۶، ۲۰۶	جانسن، بن، ۲۷۱، ۳۲۳، ۳۵۲ - ۳۵۴
جونز، ایسگر، ۳۰۵، ۳۴۳، ۳۸۵، ۳۸۹ -	یونانی، ۷۶، ۶۲، ۷۹، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۰۹	۳۵۸، ۳۸۲، ۳۹۶ - ۳۹۸
۳۹۹، ۳۹۷، ۳۹۹	جعبه جواهر (آریستو)، ۲۸۷	جشنواره ها، ۳۲۹ - ۳۳۲
جونز، ریحارد، ۳۶۷	جعبه جواهر (ملونوس)، ۱۳۸	اسانیایی، ۴۱۱ - ۴۱۲
جیمز اول، شاه انگلستان، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۸۳،	جنگ بین حیوانات، ۱۴۷، ۲۵۰	بیرانسی، ۱۸۳ - ۱۸۵
۳۹۲، ۳۹۵، ۳۹۸	جنون عاشقان (فورد)، ۳۵۸	جینی، ۲۰۰
جیمز چهارم (ک)، ۳۴۷، ۳۴۷	حوسی، ادوارد، ۳۶۷	عید احقها، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۵۵، ۲۵۶

2

حاجن، جورج. ۲۹۶، ۳۵۴، ۳۸۲
 چارلز اول. شاه انگلستان، ۳۶۳، ۳۸۴.
 ۳۹۵، ۳۹۷، ۴۰۰
 چارلز سجم. شاه اسپانيا، ۴۲۳
 چارلز نهم. شاه فرانسه، ۴۴۸
 چاروداتا (بهاسا)، ۱۹۲
 چانگ هسيه، «دکتر ادبيات» (مسايس
 حيني)، ۱۹۹
 چشم در برابر چشم (سکير)، ۳۴۸
 حلزون هورد، حناگران، ۴۵۱
 چوپان وفادار (گواريسی)، ۲۸۹
 حيربوونيا، در تاتار بويان، ۸۶
 حيمرر، ي ک، ۳۴۸، ۴۰۲

حرفه‌ای، گروه‌های:	حرکات استماری، ۲۰۷	حماسی، سحر، ۱۹۲
در اسپانیا، ۴۱۶ - ۴۱۸	حفه‌های اسکاپن (مولی بر)، ۴۸۶	حنیها، آیین، ۴۹
دوسدهی چهارم، ۱۰۷، ۱۱۰	حقیقت مشکوک (آلارکون)، ۴۲۰، ۴۶۳	حیف که فاحشه است (فورد)، ۳۵۸
در قرون وسطی، ۲۳۸ - ۲۴۰، ۲۶۲	حکیمیت (مناندر)، ۱۰۵	

خاسگاه نثار، ۲۹ - ۵۲	خانواده عشق (میدلتن)، ۳۵۵	خانیگران، ۲۵۴، ۲۶۴
خاطرات ماهر، لوران، و صحنه پردازان دیگر، ۴۷۰ - ۴۷۲، ۴۹۶ - ۴۹۸، ۵۰۱	خانه افسون شده (ملوتوس)، ۱۳۸	خواجه (ترنس)، ۱۳۹
خانهای متظاهر (مولی بر)، ۴۸۵	خاورمیانه، آیینها در، ۴۰، ۴۱، ۴۳ - ۵۰	خودآزار (ترنس)، ۱۳۹
	خسب (مولی بر)، ۴۸۶	خیالپردازی، استعداد، ۳۸

دادگاه فرشته میکائیل (میدلتن)، ۳۵۵	داستانها.	اسپانیا، ۴۲۱ - ۴۲۲
داروین، چارلز، ۳۱	سنتهای کلاسیک ۳۳۸	انگلستان، ۲۶۶ - ۲۷۳، ۲۳۹، ۳۶۲ -
داستان زمستانی (سکپیر)، ۳۴۹	دانشمند سرگردان و جن گیر (سانش)، ۲۵۷	۳۶۹
داستان عاشقانه سه اقلیم (چینی)، ۱۹۸	۲۵۷	ایتالیا، ۳۱۶، ۳۲۹
داستان عاشقانه گل سرخ، ۲۵۸	دانشمندی از سلامانکا (اسکارون)، ۴۶۳	فرانسه، ۴۴۵ - ۴۴۹
داستان قهرمان بزرگ (بهارابونی)، ۱۹۳	دانیل، ساموئل، ۳۹۶	فرون وسطی، ۲۶۶ - ۲۷۷
داستان مضحك (اسکارون)، ۴۶۳، ۵۰۰	داوین، تامس، ۳۶۷	درباری، مراسم، ۲۷۰ - ۲۷۲
دافه (ریوجی)، ۲۹۴	دتریشه، ایراک فراسواگر، ۴۹۱	در برابر شاه همه برابری (روخاس زوریلا)، ۴۲۲
د لاسی (لیاسهای)، ۲۱۴	دختر گیس بریده (مناندر)، ۱۰۵	در مزمت سورچرانی (سه‌نی)، ۲۶۱
د لاسه، ۲۸۵	دختری از ساموس (مناندر)، ۱۰۵	درویش باکون و درویش بانگی (گرین)، ۳۴۷
د سس آموچگان، گروه، ۳۴۵ - ۳۴۶	درام مهرمائی، ۱۹۲، ۱۹۳	
دانشجویان (آربوسو)، ۲۸۷	درمار، سرگرمیهای	

دروغگو (کرنی)، ۴۶۳	دوبارک، مادموازل، ۴۸۲، ۴۹۱ - ۴۹۲	دیدو (سینیو)، ۲۸۹
دزویه، مادموازل، ۴۹۱	دوتوره (نقش)، ۳۲۱	دیرکاف - هولسیونر، ۴۶۸
دسپکتاکولیس (ترنولیانوس)، ۱۷۰	دوربی، فرانسوا، ۴۹۶	دیرها و کلیساها، ۲۰۷، ۲۰۹ - ۲۱۶، ۲۲۸
دستگاههای برواز، ۳۱۱ - ۳۱۵	دورب فلذ، ۱۲۰	دیفیلوس، ۱۰۵
دستگاههای موسیقی:	دوری‌ها، یونانها، ۸۵	دیونانت، ویلیام، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۹
آنولی‌ها، ۸۵	دوریه، سی‌یر، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۳، ۵۰۱	دیونوسوس، ۵۰، ۵۷، ۶۳، ۶۴، ۷۱، ۷۶، ۷۸
دوری‌ها، ۸۵	دوس اکس مکتنا، ۹۸، ۹۹	۱۱۱
فریقی‌ها، ۸۵	دولسیتیوس (هروس وینا)، ۲۰۸	دیونوسوس الوتریوس، ۷۸، ۹۲
لیدپایی، ۸۵	دوشس مالقی (وبستر)، ۳۵۸	دیونوسیا، ۵۶ - ۶۴، ۶۵، ۷۶ - ۷۹، ۸۴
میکسولیدی، ۸۵	دوفرن، سارل، ۴۸۴	۱۱۶، ۱۰۷، ۱۰۳
یونانها، ۸۵ - ۸۶، ۱۲۲	دو هانون برای رسپکتیو (ویبولا)، ۳۰۰	دیونوسیای سهر، ۵۶ - ۷۲، ۷۶ - ۸۰، ۸۴
هیودوری، ۸۵	دوکلر، مادموازل، ۴۹۲	۱۱۶، ۱۰۷، ۱۰۳
دس وانس (غرفه‌ها)، ۴۲۶	دولعه، لودوویکو، ۳۴۵	
دسیوسی، سرکت، ۳۲۶	دوبین نمایش جوانان، ۲۵۷	
دفاع از بازیگران، ۴۰۲	دومینی (مدیران، تهیه کنندگان)، ۱۵۰	
دفاع از شاعری (سیدنی)، ۳۴۳	دون کیشوت (سروانتس)، ۴۱۷	
دفاع از شعر، موسیقی، نمایش میان پرده (لاچ)، ۳۴۳	دون گارسید ناوار (مولی بر)، ۴۸۶	
دفتر نمایشها و سرگرمیها، انگلستان، ۲۶۹	دو نجیب زاده از ورونا (سکپیر)، ۳۴۸	
دکامرون (برکاحیو)، ۲۸۶	دو نجیب زاده خوشاوند (سکپیر)، ۳۴۹	
دکتر فاستوس (مارلو)، ۳۴۶	درویت، ۲۸۱	
دکتر، نامی، ۲۷۱، ۳۵۴، ۳۵۵	دیالوک:	
دلا پیئوریا (آلبرتی)، ۲۹۶	ساکسکریب، ۱۹۲	
دلال محبت (آربوسو)، ۲۸۷	رومی، ۱۳۱، ۱۳۹، ۱۴۱	
دلاور پراگارت (ملوتوس)، ۱۳۸، ۳۳۹	فرون وسطایی، ۲۰۷، ۲۳۰	
دلنوی، کنس، ۴۴۰	یونانی، ۱۰۴، ۱۰۸	
دمار، مادموازل، ۴۹۲	دیالوگی (نکستور)، ۴۴۶	
دهاتی (ملوتوس)، ۱۳۸	دیوامپ، ۶۰ - ۶۱، ۶۳، ۷۶، ۸۳، ۸۴، ۱۹۷	
	دنداسکالوس، ۷۹	

رابین و ماریان (هال)، ۲۵۴	رمس (نگاه کنید همچنین به باله):	روستا، چنواره‌های دیونوسیای، ۶۴ - ۶۵.
رابین هود (نقش) ۳۹۱	اسپانیایی، ۴۳۰	۷۶ - ۷۷
راسودی (سرخوانی، تحریری)، ۶۲	انگلیسی، ۳۹۰، ۳۹۴، ۴۰۰	ووسپوس، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۶
راجرز، دیوید، ۲۴۲	در آیینهای بدوی، ۳۴	روفس، واریوس، ۱۴۲
راساس (فضای اصلی)، ۱۹۲، ۱۹۶	در خاستگاه تئاتر، ۳۴	روفیان خوشبخت (سروانتس)، ۴۱۷
راستل، جان، ۲۶۲	رومی، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۱	روینگن، ویلهلم، ۲۳۶
راسین، ران، ۴۶۲، ۴۸۱ - ۴۸۳، ۴۹۲، ۴۹۹	سرفی، ۱۹۷	روم (رم)، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۹، ۱۵۰، ۱۵۱
رالف شب زنده دار (بودال)، ۳۳۹	شمشیر، ۲۶۸	۱۵۳، ۱۷۱، ۱۷۹، ۲۰۰ - ۲۰۴
رامایانا، ۱۹۹	مرون وسطایی، ۲۰۶	رومانسک، سیک معماری، ۲۰۹
رامبر، ویزیل، ۲۳۷	هدی، ۱۹۶	رومانیه سی، مارک آنتونی، ۴۹۰
رام کوفن زن مرکش (سکسیر)، ۳۴۸	یونانی، ۸۵ - ۸۷، ۱۲۱، ۱۴۶	رومن، تئاتر و دوام، ۱۱۶، ۱۲۹ - ۱۷۳
راولی، ساموئل، ۳۶۷	رگولاری کنکور دیا (اتل ولد)، ۲۰۷ - ۲۰۸	تأثیر بر رنسانس ایتالیا، ۲۹۵، ۳۱۵ - ۳۱۶
راولی، ویلیام، ۳۵۷، ۳۵۵	ویر، هوگو، ۴۴۱	روسن، چنواره‌های، ۱۳۰، ۱۳۲ - ۱۳۷
راهباییهای خیابانی، نمایشها، ۲۷۰ - ۲۷۲	رنسانس، ۱۴۳ - ۱۴۴، ۲۶۹، ۲۷۴، ۲۸۳ - ۳۳۱	۱۵۰ - ۱۵۱
راهنمای ساخت صحنه‌های تئاتر و وسایل	رنگ مو، یونانی، ۱۱۴، ۱۱۵	رومن، معبد - تئاترها (هنس)، ۱۵۳
مکانیکی آن (سابانی)، ۳۰۰	روته دا، آنتونیو، ۲۲۹	رومن، نمایشنامه‌های مذهبی، ۲۲۸، ۲۴۲
راهی تازه برای پرداخت دیون گذشته	روته دا، لوبه، ۴۱۷، ۴۱۶	۲۴۶ - ۲۵۲، ۲۴۸ - ۲۵۳
(مسینجر)، ۳۵۸	رواله نوس، ۴۴۶	رونار، بی‌بر، ۴۴۶
ردبول (تئاتر)، لندن، ۳۷۴، ۳۸۱، ۳۸۶	روبر نللو، ۲۹۰	رویای شب نیمه تابستان (سکسیر)، ۳۴۸
ردگونه (کرنی)، ۴۶۳	روترو، ران، ۴۶۰	۳۸۹
ردلایون، افاننگاه، ۳۸۱	روخاس زوریلا، فرانسیکو، ۴۲۲	رهایی رنو، ۴۵۸
ردنیلاب، هانس، ۲۵۷	روخاس، فرناندو، ۴۱۴	ریچارد سوم، شاه انگلستان، ۲۶۵، ۳۳۷
رز (تئاتر)، لندن، ۳۷۴، ۳۸۱	روخاس، ویلانداندو، ۴۲۸، ۴۳۱	ریچارد سوم (سکسیر)، ۳۴۸
رساله‌ای برعلیه طاس بازی، رقص،	روز محشر (مجموعه‌های نمایشی چستر)، ۲۴۴	ریچارد سوم (نقش)، ۳۶۷، ۳۹۱
نمایش، و میان پرده (نورت بروک)، ۴۳۴	روزمی (چامن)، ۳۵۴	ریچارد دوم (سکسیر)، ۳۴۸
روسوس (اوربید)، ۱۰۲		ریسیتیم (سریوس)، ۱۶۸

ویشلیو، کادینال، ۴۵۸، ۴۶۲، ۴۶۴، ۴۶۶	ریکلم، آلونسو، ۴۲۹	وینتون، ۱۱۸
۴۶۷، ۴۷۲	ریکلم، مایادو، ۴۳۱	رینوچینی، اوتاویو، ۲۹۴
ریگ ودا، ۱۸۹	ریوس، نیکلاس و لوس، ۴۳۱	رینولدز، جورج، ۳۷۷ - ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۶
ز		
زئوس، ۵۸	در میم رومی، ۱۶۴	زنان فنیقی (اوربید)، ۶۹
زاراباندا، ۴۳۰	نخستین شخصیت پردازی دراماتیک، ۶۵	زنان فنیقی (سنه کا)، ۱۴۳
زائی، ۳۲۱ - ۳۲۲	زنان تراخیس (سوفوکل)، ۶۷	زنبورها (آریستوفان)، ۴۸۲، ۷۴
زمینهای تنیس، به عنوان تئاتر، ۴۶۸، ۴۹۶	زنان تروا (اوربید)، ۶۹	زنت را اداره کن تا صاحبش باشی (فلجر)، ۳۵۸
زنان:	زنان تروا (سنه کا)، ۱۴۳	زندگی یک رؤیاست (کالدرون)، ۴۲۱
در تئاتر یونان، ۸۱، ۹۰، ۱۱۵، ۱۱۷	زنان چه جور موجوداتی هستند (روخاس زوریلا)، ۴۲۲	زنها، مواظب زنها باشید (میدلتن)، ۳۵۵
در قرون وسطی، ۲۲۸	زنان دانشمند (مولی بر)، ۴۸۶	زنی که با مهربانی کشته شد (هیرورد)، ۳۵۵
در گروههای انگلیسی، ۳۶۴ - ۳۶۵	زنان مرغوش ویندسور (سکسیر)، ۳۴۸	
در گروههای اسپانیایی، ۴۲۸		
ژ		
ژاکوب، زاشاری (مونت فلوری)، ۴۶۶	ژاکوب، ۴۶۳	ژوگاستا (گاسکوی و کین ولمارش)، ۳۴۵
ژودله (ژولین به دو)، ۴۶۳، ۴۶۶ - ۴۶۷	ژوستروم، ۴۶۸	
ژودهله یا خدمتکار اریساب (اسکارون)، ۴۴۵	ژوگاستا (دولچه)، ۳۴۵	
س		
سکور، نمایشهای مذهبی، ۲۳۸، ۲۴۰	ساتیر، نمایشنامه‌های، ۶۵، ۶۶، ۷۱، ۸۳	ساختن صحنه (مکان صحنه)، ۱۵۵ - ۱۵۶
سابانی، نیکلا، ۳۰۰	۸۴، ۹۰، ۹۱، ۹۵، ۱۰۳، ۱۱۴	ساش، هانس، ۲۵۷
سایه یتیم (هروس ویتا)، ۲۰۸	۱۴۵ - ۱۶۰	ساقیها (اشبل)، ۶۷

ش

ساكويل، تامس، ۳۲۲	سلطان دشت نشانده (پوری)، ۲۲۸	سه شاه، نمایشنامه‌های، ۲۱۲	شاپلن، ژان، ۴۶۲	شخصیتها:	شننوس، کرنلیوس، ۲۶۲
سال د ماشین، پاریس، ۲۷۵	سلطنتی، فرهنگستان موسیقی و رقص (نگاه کنید به ایرا)، ۶۲	سه وحدت (قانون)، ۲۹۲	شاپوزو، سامونل، ۵۰۰	در بالماسکه‌ها، ۳۹۶	شودراکا، شاه، ۱۹۲
سالماسداسولیا (دیرنانت)، ۳۹۹، ۴۰۳ - ۴۰۴	سل، ۶۲	سی بیل، ۲۱۲	شاتوک، راجر، ۵۱ - ۵۲	در تئاتر و درام چینی، ۱۹۶ - ۲۰۰	شورای ترنت، ۲۷۲، ۲۹۰، ۳۲۸
سالیسبوری کورت، تئاتر، لندن، ۳۸۲	سنتتیا (کلمات قصار)، ۱۴۲، ۳۵۶	سیاریم (پرده)، ۱۶۰ - ۱۶۱	شادی خانه، ۲۶۹	در درام رومی، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۳ - ۱۴۵	شهردار زالامی (کالدرون)، ۲۲۱
ساموستا، لوسین، ۱۷۳	سنت گال، دیر، سویس، ۲۰۹	سید (کرنی)، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۶، ۲۷۲، ۲۹۵	شادبهای جزیره‌ی افسون شده (جشنواره)، ۲۷۷	در درام تنوکلاسیک، ۲۹۱، ۲۹۲	شه نی، نیکلاس دولا، ۲۶۱
سان دانیل، پلگرینو دا، ۲۹۷	سنتوکوس (لباس)، ۱۶۸	سیدنی، سر فیلیپ، ۳۲۳	شارلاتان (آریوستو)، ۲۸۷	در کمبیا دل آرته، ۳۱۸ - ۳۲۷	شهادان (روته دا)، ۴۱۶
سانسکریت، درام، ۱۸۸ - ۱۹۲، ۱۹۶، ۲۱۷، ۲۱۸	سن ژاک، برنارد هاردوین (گیلو گورزو)، ۲۶۷	سیروکوس ماکسیموس، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۷، ۱۸۳	شارل پنجم، شاه فرانسه، ۲۶۹	نخستین زنان، ۶۵	شهادسویل (مولینا)، ۴۲۰
سان کاسیانو، ۳۱۱	سنت ته (فارسیهای تک پرده‌ای)، ۴۱۸	سی سات، رنوار، ۲۳۶	شارل چهارم، امپراتور، ۲۶۹	در درام هندی، ۱۹۱، ۱۹۶	شیطان سفید (ویستر)، ۳۵۸
سان گالو، آریستو نیل دا، ۳۰۰	سنت کال، لوسیوس آنتوس، ۱۴۳، ۱۴۴، ۲۸۶، ۲۸۸	سیسرو، ۱۶۱، ۲۸۶	شاره‌مون، ۱۰۲	در درام یونانی، ۶۶، ۶۷، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۱۵	شیون و زاری برای کوپید، ۳۹۹
سایانها، ۱۵۷	سوان (تئاتر)، لندن، ۳۷۲، ۳۷۶، ۳۷۸، ۳۸۱	سیکلوپ (اوربید)، ۶۹، ۷۱	شاعرانه، درام، ۱۹۹	شرق، درام و تئاتر، ۲۱۷، ۲۱۹	شیوه‌گرایی، سبک، ۲۹۰
سایه، تئاتر غروسکی، ۱۸۸، ۱۹۳، ۱۹۷	سوان، تسونگ، ۱۹۸	سیکنیس (رقص)، ۸۶	شاکوتالا (کالیداس)، ۱۹۳	شرک آمیز، آیینهای، ۲۰۴ - ۲۰۶، ۲۵۲	
سجائوس (جانسن)، ۳۵۲	سونی، ۲۵۵ - ۲۵۶	سیلوانیر، لا (مهره)، ۲۵۹	شالن سورمارن، نمایشنامه‌های مذهبی، ۲۲۱	شرکت پسران (پیه‌ها)، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۹۰	
سرپرست نمایشها و سرگربها، ۳۶۰ - ۳۶۲، ۳۸۷، ۳۹۵	سودولوس (پلونوس)، ۱۳۸	سیلویا (مه ره)، ۲۵۹	شاملتون، ۱۲۱، ۱۲۲		
سرخیوستان امریکا، ۳۷	سوزن گامر گورتن (آغای س.)، ۳۳۹	سیله نوس، ۷۱، ۹۰	شامسله، مادموازل، ۲۸۸، ۲۹۱، ۲۹۲	شرکتهای نمایشی (نگاه کنید به گروههای نمایشی)،	
سرزینهای پست، ۲۶۲	سوفلور، ۳۶۵ - ۳۶۶	سیمبلین (شکسیر)، ۳۲۹	شانگ، سلسله‌ی، ۱۹۶	شرلی، جیمز، ۳۸۵ - ۳۸۶	
سرلیو، سیاست‌شناس، ۲۹۸ - ۳۰۱، ۳۰۶ - ۳۱۰، ۳۱۰	سوفوکل، ۶۶ - ۷۱، ۸۰، ۸۲، ۸۳، ۸۸، ۹۵، ۱۲۲، ۳۰۸	مینا (کرنی)، ۴۶۲	شاه جلن (بیل)، ۲۶۱	شرویتاید، نمایشنامه‌های، ۲۵۶	
سروانتس، میگل د، ۴۱۶، ۴۱۷	سوفونیسبا (تریپنو)، ۲۸۸	سینتا، جانیاپیتا جیرالدی، ۲۸۹	شاه جلن (شکسیر)، ۳۲۸	شش بحث درباره‌ی پرسپکتیو (اوبالدرس)، ۳۰۲	
سزار ژولیوس، ۱۴۹	سوفونیسبا (مهره)، ۲۵۹	سینگر، جان، ۲۶۷	شاه داریوش (بیان پرده)، ۳۴۰	شکسیر، ویلیام، ۱۴۳، ۳۴۸، ۳۵۶، ۳۶۷ - ۳۶۹، ۳۸۰، ۳۸۹، ۳۹۰	
سفر آرخل (سروانتس)، ۴۱۷	سولاس، ژوسیاس (فلوریدور)، ۴۶۶	سینه ریز مروارید (هارت)، ۱۹۳	شاهزاده خاتم گمشده (هارشا)، ۱۹۳		
سفر تفریحی (روخاس ویلاندراندو)، ۴۲۷، ۴۳۱	سومری، آیه‌های، ۲۹		شاهزاده‌ی احمدقا (گرینگوار)، ۲۵۶		
سقراط، ۹۱	سومی، لئون دو، ۳۱۷		شاهزاده اورانز، بازیگران (گروه نمایشی)، ۴۶۶		
سکست (ساعات شرعی، عادات)، ۲۰۶	سونگ، امپراتوری، ۱۹۸		شاه لیر (شکسیر)، ۳۲۹		
سگ باغبان (لوبه دو گا)، ۴۲۰	سه اعجوبه‌ی بزرگ (کالدرون)، ۳۲۶		سازد لیر (نقش)، ۳۶۷		
	سهامداری، درتاترها، ۳۶۲، ۴۹۰ - ۴۹۱		شاه و غیرشاه (فلجر و بومون)، ۳۵۷		
	سه جیبی، بی‌بر ماریا، ۳۲۶		شاه دوازدهم (شکسیر)، ۳۲۸		

ص

صحن (سکو)، ۳۸۳	صحنه‌های:	یونانی، ۹۴، ۹۸، ۱۱۸، ۱۱۹
صحن (مکان بازی)، ۲۱۳، ۲۳۶	اسپانیایی، ۴۱۳ - ۴۱۵، ۴۲۳ - ۴۲۵	صحنه‌های الیزابتی (چمبرز)، ۴۰۲
صحنه پردازی:	انگلیسی، ۳۷۱ - ۳۷۴، ۳۸۷ - ۳۸۹	صدا، تأکید بر، ۸۰ - ۸۴
آغازها، ۹۵، ۹۶	ایتالیایی، ۲۹۷ - ۲۹۸	صد نمایش، ۱۹۷
اسپانیا، ۴۱۳ - ۴۲۳، ۴۲۵	ترنس، ۳۰۹، ۴۴۵، ۴۴۷	صندوق اعانه، ۱۰۰
انگلستان، ۳۸۶ - ۳۹۰، ۳۹۴، ۳۹۵	دربایی، ۳۱۴، ۳۲۹ - ۳۳۰	صنف اجراکنندگان تئاتر آتن، ۱۱۰، ۱۱۱
۳۹۸، ۳۹۷	رومی، ۱۵۴ - ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۰	صنف اپستمن، ۱۱۱
ایتالیا، ۲۹۴ - ۳۰۵	فرانسوی، ۴۵۵ - ۴۵۶، ۴۶۸ - ۴۶۹	صنف ایونی، ۱۱۱
روم، ۱۵۹ - ۱۶۵	قرون وسطایی، ۲۴۲ - ۲۴۶	صورتکها:
فرانسه، ۲۵۵ - ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۸ - ۲۷۵	نمایشهای خیابانی و راهپیماییها، ۲۷۰ - ۲۷۷	در آیینهای بدوی، ۳۳، ۳۵
۴۹۶ - ۴۹۸، ۵۰۱	نمایشهای مجلسی، ۲۶۳ - ۲۶۴	در روم، ۱۳۱، ۱۶۵ - ۱۶۸
هند، ۱۹۴	هلنی، ۱۱۶	در یونان، ۶۱، ۶۵، ۸۷ - ۹۱، ۱۱۴
یونان، ۶۷، ۹۴ - ۹۹		

ض

ضد بالماسکه، ۳۹۷	ضد مسیح، ۲۱۲
ضد تجربه نظر طلبی، ۳۲۸	ضیافت مجسمه‌ها (کرنی)، ۲۸۱

ط

طبل (در تئاتر هند)، ۱۹۵
طبیعت (مدوال)، ۲۶۲، ۳۳۸
طبيب اجباری (مولی بر)، ۴۸۶
طنباب (پلوتوس)، ۱۳۸

ع

عبادی (مذهبی)، درام، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۶ - ۲۱۸	عشقهای ژوپیترو و سسل، ۲۷۴	عناصر اربعه (راستل)، ۲۳۸، ۲۶۲
عروسکهای خیمه شب بازی، ۱۹۷	عشقهای ونوس و آدونیس، ۲۷۴	عید احمده، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۵۵، ۲۵۶
عروسکی، تئاتر ۱۹۷	عصر طلایی، ۴۰۹، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۲۹، ۴۳۳	عید پسران اسف، ۲۱۶
عشای ریانی، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۹، ۲۲۰	عضو (سوسیه‌تر)، شرکت نمایشی، ۴۹۰ - ۴۹۲	عین نمایی، فرایافت، ۲۹۱ - ۲۹۲
عشق بهترین افسونها (کالدرون)، ۴۳۶	عمارنها، ۲۱۳، ۲۱۴	

غ

غیرمذهبی، سرگرمیها و درامها، ۲۰۰، ۲۰۲ - ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۷۴، ۴۱۴ - ۴۱۶

ف

فتودالسی، جامعه، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۲۶، ۲۸۳ - ۳۲۸	فارانته، ریچارد، ۲۸۲	قرون وسطی، ۲۳۱، ۲۶۰
فابیولا آتلانا (فارمهای آتلان)، ۱۴۵، ۱۴۱ - ۱۶۸	فارسی‌ها، ۱۳۰ - ۱۳۲، ۱۳۹، ۲۵۴ - ۲۵۷	سال ۱۵۰۰ - ۱۷۰۰، ۴۵۰، ۵۰۱
فابیولا توگاتا (کمدی با مایه‌های رومی)، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۶۷	فالسناف (نقش)، ۳۶۹	فرانسینی، توماسو، ۲۵۸
فابیولا پالیا (کمدی با خاستگاه یونانی)، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۶۷	فالوس، ۷۸، ۹۰	فردیناندوی اول، ۳۰۵، ۳۲۶
فابیولا پراتکتا (تراژدی با مایه‌های رومی)، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۶۷	فالیک، آیینهای، ۷۲	فردیناندوی دوم، شاه اسپانیا، ۴۱۰، ۴۱۱
فابیولا رسینیاتا (میم)، ۱۴۵	فاوستوس (نقش)، ۳۶۷	فریزر، سرچیز، ۳۰، ۴۱
فابیولا سالتیکا (پانتومیم)، ۱۴۶	فادر (پرادون)، ۲۸۲	فرزندان هراکلس (اورپید)، ۶۹
فابیولا کرییداتا (تراژدی با خاستگاه یونانی)، ۱۴۲، ۱۶۷	فادر (راسین)، ۲۸۲، ۲۸۴	فرعونها، آیینهای، ۴۲ - ۵۰
	فادرا (سه کا)، ۱۴۳	فرکس و پورکس (ساکویل و نورتن)، ۳۴۴
	فرارا، ۲۸۷	فروند، لا، (نهضت)، ۴۶۴
	فرانسوی اول، شاه فرانسه، ۲۲۵، ۲۲۸	فرهنگستان المپیک وینچنزا، ۳۰۶ - ۳۰۷
	فرانسوی دوم، شاه فرانسه، ۲۲۸	فرهنگستان رم، ۲۹۵
	فرانسه:	فرهنگستان سلطنتی موسیقی و رقص (نگاه، کتید به اپرا).

فرهنگستان فرانسه، ۴۶۲
فرینیکوس، ۶۵
فصلی، جشنواره‌های، ۳۳
فضای مخفی (تله)، ۳۷۷ - ۳۸۵، ۳۸۵
فلجر، جان، ۳۵۶
فلوریدور (زوزیاس دوسولاس)، ۴۹۳، ۴۶۶
فلپاکس (میم)، ۱۲۱، ۱۳۲
فن شعر (ارسطو)، ۶۰، ۱۰۹، ۲۹۰، ۲۹۵، ۴۶۶
فورتناخ، جوزف، ۳۰۵
فورچون (تاتار)، لندن، ۳۷۲

فورد، جان، ۳۵۸
فورمیر (ترنس)، ۱۳۹
فولتس، هانس، ۲۵۷
فولگتس و لوگرس (مدوال)، ۲۶۵، ۳۳۸
فونیکس، تاتار، ۲۸۳
فهرست تہذیب، ۲۹۰
فہ سنہن، اشعار، ۱۳۱
فیلستر (فلجر و بومون)، ۳۵۷
فیلاندر، ۲۹۶
فیلد، نیتان، ۳۶۹
فیلوگکتس (سوفوکل)، ۸۷، ۹۵، ۹۵

فیلہ مون، ۱۰۵
فیلیپ، ۲۶۵
فیلیپ دوم، شاه اسپانیا، ۳۳۱، ۳۱۶
فیلیپ سوم، شاه اسپانیا، ۳۳۵
فیلیپ چهارم، شاه اسپانیا، ۳۳۱، ۳۳۵، ۳۳۷
فیلیس، اوگوستین، ۳۶۹
فیدلی، شرکت، ۳۲۶
فیگونه رو، روک، ۴۲۹
فہنتاٹزا، لا، ۴۷۳
فیوریلو، نیبریو، ۴۹۰

کارولانی، دوام نویسان، ۳۵۶ - ۳۵۹
کارون، آنتوان، ۴۴۸
کازوتلا (جایگاه تماشاگران زن)، ۴۲۶، ۴۳۶
کازینا (پلونوس)، ۱۳۸
کاسترو، گیلن دو، ۴۲۰، ۴۶۱
کاستل روتو، لودویگو، ۲۹۱ - ۲۹۴
کاستی، نظام، ۱۸۹ - ۱۹۶
کاک بیت، تاتار، لندن، ۲۸۳
کالاندریا، لا (بی‌بیہنا)، ۲۸۷
کالدرون د لا بارکا، پدرو، ۴۱۲، ۴۱۴، ۴۲۰ - ۴۲۲، ۴۳۶، ۴۳۸
کالیداس، ۱۹۳
کالیستومیلیی (میان پرده‌ها)، ۳۴۰، ۴۱۵
کالیم کرس (هروس ویتا)، ۲۰۸
کامیسترون (زان کالیرت)، ۴۸۳
کامرانای فلورانس، انجمن فرهنگی، ۲۹۴
کانتور (سختوران)، ۱۶۲
کاندل، هنری، ۳۵۲
کانفیدنٹی (گروه)، ۳۲۶
کاودی، خوزه، ۴۳۷
کاوتنری، نمایشهای، ۲۳۶
کاوه آ (ادیپتوریم)، ۱۵۵
کای فنگ، چین، ۲۰۰
کتاب دعای روزانه (راجرز)، ۲۴۲
کتاب مقدس، ۴۶، ۲۲۲
کشی لین (ین جانسن)، ۳۵۴
کراتس، ۷۲
کراتینوس، ۷۴

کرنی، پیر، ۲۶۰ - ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۸۱، ۲۹۹، ۵۰۱
کرنی، توماس، ۴۲۲، ۴۸۱، ۴۹۳
گریزید و آریملن (ماریه)، ۲۵۹
گریستوس پاسکون، ۱۸۶
گریسس، جشنواره‌های، ۲۱۲، ۲۱۵، ۳۲۲
کسانتینی، آنجلو، ۴۹۰
کلتورپاترا (سینیر)، ۲۸۹
کلتورپاترا در اسارت (زودل)، ۴۲۶
کلارامونت، آندره آس دو، ۴۴۱
کلامیس (ردا)، ۸۹
کلاه پردار چناب گیلز (چایمن)، ۳۵۴
کلیتوفون (دوریه)، ۴۶۰
کلیسای سلطنتی درویندسور، ۲۸۲
کمل، جوزف، ۳۲، ۴۹
کمپوجیه (پرستن)، ۲۶۵، ۳۴۱
کمپانیاس د پارت (گروه)، ۴۲۸
کمپسپ (لی لی)، ۲۴۷
کمیلاین (ساعات شرعی، عبادات)، ۲۰۶
کمپ، ویلیام، ۳۶۹
کمدی:
ایتالیا، ۲۸۶ - ۲۸۸، ۳۱۸، ۳۲۸
روم، ۱۳۷ - ۱۴۱، ۱۴۵ - ۱۴۷، ۱۵۹
۱۶۳، ۱۶۹، ۱۶۸، ۳۳۸
عید احمقها، ۲۱۵، ۲۱۶
فرانسه، ۴۶۱، ۴۹۹
یونان، ۷۱ - ۷۶، ۸۰، ۸۷، ۸۹ - ۹۱، ۱۰۳ - ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۸

کمدیا اوردینا (کمدی فرزندگان)، ۳۱۸
کمدی بازیگران (گروگر)، ۴۶۷، ۵۰۰
کمدی، باله، ۴۷۷
کمدیا دل آرته:
دو اسپانیا، ۴۲۷
درایتالیا، ۱۲۵، ۳۱۸ - ۳۲۸
فارسیهای آتلان و، ۱۲۵، ۳۱۸
فرانسه، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۷۲، ۴۸۸ - ۴۹۰
کمدی آسوجیه تو (کمدی دارای یک داستان یا یک موضوع)، ۳۱۸
کمدی آل اسپرو ویزو (کمدی بدیهه سازی)، ۳۱۸
کمدی اشتباهات (شکسپیر)، ۳۴۸
کمدیا (کمدی اسپانیایی)، ۴۱۷، ۴۲۷، ۴۳۰
کمدی الاغها (پلونوس)، ۱۳۸
کمدی الهی (دانه)، ۲۸۵
کمدی فرانسز، ۳۸۲، ۴۸۸ - ۴۹۸
کمدی کالیسترو و ملیوی (روخاس)، ۴۱۴
کمدی کهنه، ۷۴، ۸۶، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۸
کمدی مزاجها، ۳۵۴
کمدی میانه، ۱۰۳، ۱۱۸
کمدی نو، ۱۰۳ - ۱۰۵، ۱۱۵، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۶۷
کنتی از اسکس (کرنی)، ۴۸۱
کمان، آیینهای، ۴۹
کنفره‌ری دو لاسیون، ۲۴۶، ۴۲۹ - ۴۵۰، ۴۵۶
کونه وا، خوان دلا، ۴۱۷

ق

قراقرز، ۱۸۸
قرون وسطی، دوام و تاتار، ۲۰۳ - ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۱۸
نمایشهای فتودالی، ۲۰۳، ۲۲۵، ۲۲۶
(۱۰۵۰ - ۱۳۰۰)، ۲۲۷، ۲۲۵
(۱۳۰۰ - ۱۵۰۰)، ۲۲۷، ۲۲۵

قسنطنطیه، ۱۷۱، ۲۰۲
قسنطنطین، امپراتور، ۱۷۰، ۱۷۹، ۲۰۲
قضاوت فرهنگستان فرانسه نسبت به
نمایشنامه سید، ۴۶۲
قلب شکسته (فورد)، ۳۵۸

قوانین دولتی برای تاتار (دوران الیزابت، انگلستان)، ۳۵۹ - ۳۶۲
قورباغه‌ها (آریستوفان)، ۷۳، ۸۷
قورباغه‌ها (ماگنس)، ۷۳

ک

کابهام، نامس، ۲۷۶
کایا ای اسپادا (نمایشنامه‌های شنل و شمیر)، ۴۱۷، ۴۲۰
کابینانو (نقش)، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۴
کاتولیک گرایبی، ۲۶۱، ۲۷۳، ۲۸۳، ۲۸۴
۲۹۰، ۳۲۸، ۳۲۲، ۳۲۳، ۴۱۰، ۴۵۱

کاجینی، جولیه، ۲۹۵
کاخ محافظ (نمایش اخلاقی)، ۲۵۹
کارآموزان، ۳۶۴
کارتازیان (پلونوس)، ۱۳۸
کاردینال (شرلی)، ۲۵۹
کارکردگرایبی، مکتب، ۳۱

کارگردانها، ۲۳۵ - ۲۳۸، ۲۵۱، ۲۷۶، ۲۷۷
کاولوس دوم، شاه اسپانیا، ۴۳۷
کارمیناپورانا، ۲۱۱، ۲۱۲
کارو، ریچارد، ۲۷۷
کاروس (واگنها)، ۲۴۲، ۲۴۵، ۴۱۳
کارولانی، بالماسکه‌های، ۳۹۴، ۳۹۷

کوتورنوس (چکمه - پاپوش)، ۸۹، ۱۱۴	کورنوالی، صحنه‌های مدور، ۲۵۳، ۲۴۵	کوله گیوم پوتناریوم، ۱۶۲
کورال دلامونته ریا، سویل، ۲۲۶	کوره گوس، ۷۶، ۷۹، ۱۰۱، ۱۰۷	کولوستوم، رم، ۱۶۱، ۱۵۸، ۱۶۱
کورال دلاکوز، مادرید، ۲۳۳	کوریلوس، ۶۵	کولی اسپانیایی (میدلتن، و راولی)، ۲۵۵
کورال دل پرنسیپه، مادرید، ۲۳۳	کورپو، گابوس اسکریپتیوس، ۱۵۲	کولیسو (تاتار)، ۲۲۶، ۲۳۷
کورالها (تاتارهای عمومی)، ۲۲۲ - ۲۲۷، ۲۳۷	کورپولانوس (شکسپیر)، ۳۲۹	کوموس (درام یونانی)، ۷۵
کورپوس کریسنی، جشنواره‌های، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۵۲، ۲۶۱ - ۲۶۳، ۲۲۹، ۲۲۹	کوفرادیا، ۲۲۴	کیتون (تونیک)، ۸۹
کوردهاکس (رقص)، ۷۳، ۸۶	کفرادیا دلاپاسیون ای سانگرد جزوکویستو، ۳۲۲	کیچاگر (جانسن)، ۲۵۳
کوردهوبا، ماریا، ۲۳۱	کفرادیاد لاسوله داد د نونسرو سنورا، ۲۲۲ - ۲۲۴	کینتیلیان، ۱۶۶
کورگولیر (پلوتوس)، ۱۳۸	کفرادیاد لا نوونا، ۲۳۱	کینگ، ت. جی، ۲۸۶
کورنت، یوشان، ۵۶، ۶۰، ۹۲، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۶۲	کولت، جان، ۳۳۸	کینو، فیلیپ، ۲۷۸
	کولف، ۲۲۸	کین ولماش، فرانسیس، ۲۴۵
	کول کلاو، نامس، ۲۳۶	کینیدس، ۷۳

گ

گارینه، روبر، ۲۴۸	گروه پسران، ۳۶۲، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۹۰	گمدیا دل آرت، ۳۲۲، ۳۲۷
گاسکانی، جورج، ۳۴۵	گروههای نمایشی (نگاه کنید به شرکت‌های نمایشی)	گری، اقامتگاه، ۳۳۵
گاسن، استفن، ۳۲۳	گروههای بازیگری	گریسل صبور (فیلیپ)، ۲۶۵
گالیکنوس (هروس وینا)، ۲۰۸	اسپانیایی، ۲۱۱، ۲۱۶، ۲۲۷ - ۲۲۹	گرین، رابرت، ۳۲۵، ۳۲۷
گاناسا، آلبرتو، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۹	انگلیسی، ۳۵۹ - ۳۶۹	گرینگوار، بیرر، ۲۵۶
گوداس (سکری سقف دار)، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۳	روسی، ۱۳۷، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۵۰، ۱۶۲	گرین وود، نمایشنامه‌های (هال)، ۲۵۲
گراسیو سو (نقش)، ۲۲۲، ۲۱۹	۱۶۸، ۱۶۷، ۱۶۳	گلابانوری، سابقات، ۱۱۶، ۱۳۱، ۱۳۶
گرکس (گروه بازیگران)، ۱۵۰	فرانسوی، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۵ - ۲۶۷	۱۴۷ - ۱۴۹، ۱۵۸، ۱۷۰، ۱۸۳
گرگوری اعظم، پاپ، ۲۰۷	۳۸۸ - ۳۹۵	گلدان طلا (پلوتوس)، ۱۳۸
گرن، روبر، ۲۵۲ - ۲۵۳	فرون وسطایی، ۲۵۶، ۲۶۴، ۲۶۵	گلدان، نقاشی روی، ۸۷، ۸۹، ۹۰ - ۱۱۸، ۱۲۰ - ۱۲۱
گرو - گیوم (نقش)، ۲۵۲، ۲۶۰، ۲۶۵، ۵۰۰		

گلوب (تاتار)، لندن، ۳۷۴	گوتیه - گارگیل (هوگو گوئرو)، ۴۵۳، ۴۶۵
گناختوس، ۲۶۲	گوینا، امیرانوری، ۱۹۰
گنه گو، تاتار خیابان، ۲۸۸ - ۲۹۰، ۲۹۶، ۲۹۷	گودال گوسفندان (لویه د وگا)، ۲۱۹
گوارینی، جانیانیستا، ۲۸۹	گوربودوک (ساکویل د نورتن)، ۲۲۲
گونیک، معمار، ۲۰۹ - ۳۱۰	گرگه نو، ۲۶۷
	گوتنه رو، هوگر، ۲۵۳

ل

لانتوس، پومپونیوس، ۲۹۶	لجیون (صحنه)، ۹۶
لایریوس، دیسیوس، ۱۲۸	لودز، ۹۱، ۲۰۶
لانی، ۳۲۰، ۳۲۲	لودوس کاونتری، ۲۳۱
لاج، نامس، ۳۲۳	لودی (جشنواره‌های روسی)، ۱۳۷
لاروک (بی‌بر زنی زن)، ۲۶۷	لودی آپولینر، ۱۳۵
لاسکی، آنتونیو، ۲۸۷	لودی اسکانیسی، ۱۵۰، ۱۵۳
لاشه‌نی، ۲۲۹	لودی پله بی، ۱۳۵
لافلور (دویرگرن)، ۲۵۲	لودی رومانی، ۱۳۱، ۱۳۲
لاخوس، آنتوان دو، ۲۸۳ - ۲۸۴	لودی سیرکنس، ۱۵۸
لاکاساریا (آریوستو)، ۲۸۷	لودی سربل، ۱۳۵
لاگرانز (شارل واوله)، ۲۹۱	لودی فلورال، ۱۳۵
لال بازی، ۲۶۶ - ۲۶۹	لودی مگالنی، ۱۳۵
لانتگ بی بر هیلر برناردو روکلن، ۲۸۲	لوران، ۲۹۷
لانگلی، فرانسیس، ۲۸۱	لوسرن، نصایب مصائب در، ۲۳۲ - ۲۴۶، ۲۴۷ - ۲۵۱، ۲۵۳
لانوینوس، لوسیوس، ۱۲۰	لوساز، الن - رنه، ۲۲۲
لیاسکتی، ۳۸۰	لوسیان، ۱۶۶
لیاس،	لوگراند، هانری (بل ویل)، ۲۵۳
در اسپانیا، ۲۱۶	

لولی، زان بانیت، ۲۷۷ - ۲۷۸، ۲۸۸، ۲۹۶
لوید پراند، اسقف سرمونا، ۱۸۶، ۲۱۷
لومباردها، تسخیر، ۱۷۱
لونوار، شارل، ۲۶۶، ۲۷۲
لومرسیه، نیوموسن، ۲۷۲
لوی - استراوس، کلود، ۳۱

لوین، جان، ۳۶۹
لویی سیزدهم، شاه فرانسه، ۲۵۷، ۲۵۸
۲۶۲، ۲۶۷
لویی چهاردهم، شاه فرانسه، ۲۶۲، ۲۷۲ -
۲۸۲، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۹
لیتی گانت (راسین)، ۲۸۲

مردم گریز (مولی یر)، ۲۸۶
مرد ناراضی (مارستن)، ۲۵۲
مرگ پومپئی (کرنی)، ۲۶۲
مره، ژان دو، ۲۵۹

مریض خیالی (مولی یر)، ۲۸۶
مریم مجدلیه (واگرا)، ۲۶۵
مزاجها، کمدی، ۲۵۲
مسابقات، ۲۶۶ - ۲۶۹
مسابقات، مکان، ۳۷۳

مسخ (آبولیوس)، ۱۶۲
مسخ عشق (لیلی)، ۲۲۷
مسلمانان (نگاه کنید به اسلام)
میخیان، کشتار، ۱۴۹، ۱۷۰، ۱۷۱
مسیحی، ترنس، یا کمدیهای مقدس،
(شنتوس)، ۲۶۲
مسیحیت، ۱۸۰ - ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۰،
۲۰۳، ۲۰۱

مسیحیت، ۱۸۰ - ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۰،
۲۰۳، ۲۰۱
مسیحیت، ۱۸۰ - ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۰،
۲۰۳، ۲۰۱

مسیحیت، ۱۸۰ - ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۰،
۲۰۳، ۲۰۱
مسیحیت، ۱۸۰ - ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۰،
۲۰۳، ۲۰۱

مسیحیت، ۱۸۰ - ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۰،
۲۰۳، ۲۰۱
مسیحیت، ۱۸۰ - ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۰،
۲۰۳، ۲۰۱

ایتالیایی، ۲۹۶ - ۳۱۱
بیزانسی، ۱۸۲ - ۱۸۴
چینی، ۲۰۰
روسی، ۱۱۶، ۱۵۱ - ۱۵۷، ۱۷۳
فرانسوی، ۲۵۲ - ۲۵۶، ۲۶۷ - ۲۷۵
۲۹۶ - ۲۹۸

قرون وسطایی، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۲۹، ۲۶۳،
۲۶۴
هلنی، ۱۱۲ - ۱۱۴، ۱۸۳، ۱۸۴
هندی، ۱۹۴
یونانی، ۹۲ - ۱۱۲، ۱۱۹
یونانی رومی، ۱۱۲ - ۱۱۴، ۱۸۳

معماری دلپذیر (فورتناخ)، ۳۰۵
معماری (سرلیو)، ۲۹۷ - ۲۹۹
معماری شهری، ۳۰۵
معماری (ویترودوس)، ۲۹۵ - ۲۹۷
معماریها، فرایافت، ۲۹۲ - ۲۹۳
مقبره‌ها، نقاشی بر دیوار، ۱۳۱
مقدس، کمدیهای، (شنتوس)، ۲۶۲
مکث (شکسپیر)، ۲۴۹
مکین (بالاکش)، ۹۸
مکار، یونان، ۷۳، ۱۱۷
ملتسمان (اشیل)، ۸۸، ۸۲، ۶۷
ملتسمان (اوربید)، ۶۹
ملکه هستر یا شکوه (میان پرده)، ۲۴۰
ممیزی (سانسور)، ۱۰۹ - ۱۰۹، ۲۲۷، ۲۲۹ - ۲۳۰
متاندر، ۱۰۵ - ۱۸۳
متاکمی (ملوبوس)، ۱۳۸

مقبره‌ها، نقاشی بر دیوار، ۱۳۱
مقدس، کمدیهای، (شنتوس)، ۲۶۲
مکث (شکسپیر)، ۲۴۹
مکین (بالاکش)، ۹۸
مکار، یونان، ۷۳، ۱۱۷
ملتسمان (اشیل)، ۸۸، ۸۲، ۶۷
ملتسمان (اوربید)، ۶۹
ملکه هستر یا شکوه (میان پرده)، ۲۴۰
ممیزی (سانسور)، ۱۰۹ - ۱۰۹، ۲۲۷، ۲۲۹ - ۲۳۰
متاندر، ۱۰۵ - ۱۸۳
متاکمی (ملوبوس)، ۱۳۸

مقبره‌ها، نقاشی بر دیوار، ۱۳۱
مقدس، کمدیهای، (شنتوس)، ۲۶۲
مکث (شکسپیر)، ۲۴۹
مکین (بالاکش)، ۹۸
مکار، یونان، ۷۳، ۱۱۷
ملتسمان (اشیل)، ۸۸، ۸۲، ۶۷
ملتسمان (اوربید)، ۶۹
ملکه هستر یا شکوه (میان پرده)، ۲۴۰
ممیزی (سانسور)، ۱۰۹ - ۱۰۹، ۲۲۷، ۲۲۹ - ۲۳۰
متاندر، ۱۰۵ - ۱۸۳
متاکمی (ملوبوس)، ۱۳۸

منتان، مادام دو، ۲۸۲، ۲۹۰
«منطقه‌ی آجرفرش» (چین)، ۲۰۰
موافقتنامه‌ی دیر (اتل ولد)، ۲۰۷
موتون (رقص)، ۷۳
مورها، اشغال اسپانیا، ۴۰۹
موره تو، اوگرستین، ۴۲۲
موره توس، ۴۲۶
موریس، رقص، ۲۰۶، ۲۶۸
مودنا، دربار، ۳۲۶
موسانو، آلبرتینو، ۲۸۷
موسیقی:

در آیینهای بدوی، ۳۴
در انگلستان، ۳۹۰
در ایتالیا، ۲۹۴، ۲۹۵
در روم، ۱۳۱، ۱۶۴، ۱۶۹
در فرانسه، ۲۵۶ - ۲۵۷
در قرون وسطی، ۲۵۱
در هند، ۱۹۵
در یونان، ۸۵، ۸۶، ۱۲۲
موسیقی همراه، ۸۵، ۱۴۱، ۱۶۹
موعظما، ۸۰
موعظماهای مفرح، ۲۵۵ - ۲۵۶
مولیا، تیرسو دو، ۴۲۰
مولی یر (ژان - بانیت بوکلن)، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۶۳
۲۶۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۴۸۴ - ۴۹۱، ۴۹۱ - ۴۹۹، ۴۹۹
مون، درامهای مذهبی، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۵
۲۳۹، ۲۵۱، ۲۷۵

در آیینهای بدوی، ۳۴
در انگلستان، ۳۹۰
در ایتالیا، ۲۹۴، ۲۹۵
در روم، ۱۳۱، ۱۶۴، ۱۶۹
در فرانسه، ۲۵۶ - ۲۵۷
در قرون وسطی، ۲۵۱
در هند، ۱۹۵
در یونان، ۸۵، ۸۶، ۱۲۲
موسیقی همراه، ۸۵، ۱۴۱، ۱۶۹
موعظما، ۸۰
موعظماهای مفرح، ۲۵۵ - ۲۵۶
مولیا، تیرسو دو، ۴۲۰
مولی یر (ژان - بانیت بوکلن)، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۶۳
۲۶۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۴۸۴ - ۴۹۱، ۴۹۱ - ۴۹۹، ۴۹۹
مون، درامهای مذهبی، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۵
۲۳۹، ۲۵۱، ۲۷۵

در آیینهای بدوی، ۳۴
در انگلستان، ۳۹۰
در ایتالیا، ۲۹۴، ۲۹۵
در روم، ۱۳۱، ۱۶۴، ۱۶۹
در فرانسه، ۲۵۶ - ۲۵۷
در قرون وسطی، ۲۵۱
در هند، ۱۹۵
در یونان، ۸۵، ۸۶، ۱۲۲
موسیقی همراه، ۸۵، ۱۴۱، ۱۶۹
موعظما، ۸۰
موعظماهای مفرح، ۲۵۵ - ۲۵۶
مولیا، تیرسو دو، ۴۲۰
مولی یر (ژان - بانیت بوکلن)، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۶۳
۲۶۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۴۸۴ - ۴۹۱، ۴۹۱ - ۴۹۹، ۴۹۹
مون، درامهای مذهبی، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۵
۲۳۹، ۲۵۱، ۲۷۵

در آیینهای بدوی، ۳۴
در انگلستان، ۳۹۰
در ایتالیا، ۲۹۴، ۲۹۵
در روم، ۱۳۱، ۱۶۴، ۱۶۹
در فرانسه، ۲۵۶ - ۲۵۷
در قرون وسطی، ۲۵۱
در هند، ۱۹۵
در یونان، ۸۵، ۸۶، ۱۲۲
موسیقی همراه، ۸۵، ۱۴۱، ۱۶۹
موعظما، ۸۰
موعظماهای مفرح، ۲۵۵ - ۲۵۶
مولیا، تیرسو دو، ۴۲۰
مولی یر (ژان - بانیت بوکلن)، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۶۳
۲۶۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۴۸۴ - ۴۹۱، ۴۹۱ - ۴۹۹، ۴۹۹
مون، درامهای مذهبی، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۵
۲۳۹، ۲۵۱، ۲۷۵

در آیینهای بدوی، ۳۴
در انگلستان، ۳۹۰
در ایتالیا، ۲۹۴، ۲۹۵
در روم، ۱۳۱، ۱۶۴، ۱۶۹
در فرانسه، ۲۵۶ - ۲۵۷
در قرون وسطی، ۲۵۱
در هند، ۱۹۵
در یونان، ۸۵، ۸۶، ۱۲۲
موسیقی همراه، ۸۵، ۱۴۱، ۱۶۹
موعظما، ۸۰
موعظماهای مفرح، ۲۵۵ - ۲۵۶
مولیا، تیرسو دو، ۴۲۰
مولی یر (ژان - بانیت بوکلن)، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۶۳
۲۶۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۴۸۴ - ۴۹۱، ۴۹۱ - ۴۹۹، ۴۹۹
مون، درامهای مذهبی، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۵
۲۳۹، ۲۵۱، ۲۷۵

در آیینهای بدوی، ۳۴
در انگلستان، ۳۹۰
در ایتالیا، ۲۹۴، ۲۹۵
در روم، ۱۳۱، ۱۶۴، ۱۶۹
در فرانسه، ۲۵۶ - ۲۵۷
در قرون وسطی، ۲۵۱
در هند، ۱۹۵
در یونان، ۸۵، ۸۶، ۱۲۲
موسیقی همراه، ۸۵، ۱۴۱، ۱۶۹
موعظما، ۸۰
موعظماهای مفرح، ۲۵۵ - ۲۵۶
مولیا، تیرسو دو، ۴۲۰
مولی یر (ژان - بانیت بوکلن)، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۶۳
۲۶۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۴۸۴ - ۴۹۱، ۴۹۱ - ۴۹۹، ۴۹۹
مون، درامهای مذهبی، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۵
۲۳۹، ۲۵۱، ۲۷۵

و

وایول، جورج، ۲۶۲	ورسای، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۹۹	وینز، ۲۹۵، ۳۰۵، ۳۱۱
واریله، شارل (لاگراژ)، ۲۹۱	ورسورا (بالها)، ۱۵۶، ۱۵۹	وینلاک، بولسترو، ۳۹۶
وارو، ۱۳۸	ورردیه، ۱۰۰، ۱۵۰، ۱۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳	ویدولاریا (پلوتوس)، ۱۳۸
واری، جی. ای، ۲۳۹	۲۲۶، ۳۹۳	ویرزیل، ۲۱۲
واریل، الکساندر، ۵۱	وسایل صحنه:	ریسنت، جیل، ۴۱۵
واکا، جوزیه، ۲۳۱	انگلیسی، ۳۷۹، ۳۸۶ - ۳۹۰	ریناکادانا، ۱۹۳
واگنهای نمایشی، ۲۲۵، ۲۴۶، ۲۵۹، ۳۰۰	در درامهای مذهبی، ۲۱۳ - ۲۱۵	ویک فیلد، «مجموعه‌های نمایشی» مذهبی، ۲۵۷، ۲۳۰
والران، لوکنت، ۲۵۲ - ۲۵۴، ۲۶۵	فرانسوی، ۲۷۱	ویکهام، گلین، ۲۴۲
والنسیس، نمایشهای مذهبی، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۵۳	هندی، ۱۹۶	ویگاران، کارلو، ۴۷۷
وایت فریز، ناتر، لندن، ۳۸۲	یونانی، ۱۹۹، ۱۱۹	ویگاران، گاسبار، ۴۷۷ - ۴۷۵
وایکینگها، ۲۰۳	وسایل مکانیکی، ۱۶۱، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۸ -	ویگر، لویس، ۲۶۵
ویستر، جان، ۲۷۱، ۳۵۸، ۴۰۲	۲۵۱ - ۳۱۱، ۳۱۶	ویلایا، خروانا د، ۴۳۱
ویتروریوس، ۹۵، ۱۱۲، ۱۶۰، ۲۱۵ - ۳۰۰	رکلای دربار (گروه)، ۲۵۶	ویلگاه، آنتونیو د، ۴۳۱
وحدت حرکت، ۱۰۹، ۲۹۳	وگاکاریو، لویه فلیکس د، ۴۱۸ - ۴۲۲، ۴۲۸	وین، ۲۳۶، ۲۵۱
وحدت زمان، ۲۹۳	ولا (سایانها)، ۱۵۷	وینچی، لئوناردو د، ۲۹۷
وحدت مکان، ۲۹۳	ولپن (جانسن)، ۲۵۳	وینیولا، ۳۹۸
ودجریو، پیریاتولو، ۲۸۷	رمیتوریا، ۱۵۶	
ووزش هالوها (روخاس زوریلا)، ۴۲۲	وناسیون (جنگ حیوانات)، ۱۲۹، ۱۵۸	

ه

هاجر، س. والتر، ۳۷۷	هان، سلسله، ۱۹۷	هاید پارک (نرلی)، ۳۵۸
هاردین، و. ب. پسر، ۲۲۰	هانری دوم، شاه فرانسه، ۴۴۶، ۴۴۷	هراکلس (اوریبید)، ۶۹
هاردی، الکساندر، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۶۰	هانری سوم، شاه فرانسه، ۴۲۸، ۴۵۱، ۴۵۷	هتل بورگونی، پاریس، ۴۴۹ - ۴۷۲، ۴۸۲
هارشا، شاه، ۱۹۳	هانری چهارم، شاه فرانسه، ۴۲۸، ۴۵۱	۴۸۸ - ۴۹۶، ۴۹۶، ۵۰۰
هال، آدام دولا، ۲۵۴	۲۵۷	هربرت، سرهنری، ۳۶۲

میم:

میان پرده‌ها، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۷، ۳۰۵	مونت دوری (گیوم و زیلبرت)، ۴۶۶، ۴۶۷
۳۱۱، ۳۲۳، ۳۲۸، ۳۷۱	مونت دوری - لونوار (گروه)، ۴۶۰
میدان جنگ خروس (کاک پیت)، ۳۸۳	مونت فلوری (زاشاری ژاکب)، ۴۶۶، ۴۹۳
میدلتن، تامس، ۳۵۵	مونه وردی، کلودیو، ۲۹۵
میرام، ۴۷۲	مهابهاراتا، ۱۸۹
میلانینو، ماکسیلیانو، ۲۲۹	مهرداد (راسین)، ۴۸۲
میلتن، جان، ۳۹۶	مهرگیا (ماکیاولی)، ۲۸۷
میل، میل شماس (مارستن)، ۳۵۴	مه لیت (کرنی)، ۴۶۱، ۴۶۶

ن

نرون، امپراتور روم، ۱۴۳، ۱۵۷	ن - نمایشنامه‌های شهر، ۲۳۱
نقاشی، صحنه‌های، ۹۵	نوکلاسیسم:
نقد نظری، نفوذ ارسطو بر، ۱۰۹	در ایتالیا، ۲۹۰ - ۲۹۳
نقدی بر نمایشنامه‌ی مدرسه‌ی زنان (مولی بر)، ۴۸۶، ۴۸۷، ۵۰۰	در فرانسه، ۴۵۷ - ۴۶۴
نماز نافله، اعمال عبادی، ۲۰۶	نئوپلوس، ۱۰۸
نمایش مصائب، گرین وود، آراس، ۲۴۷، ۲۵۴	ناتاماسترا (بهاراتا)، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۶
نمایشنامه نویسان، ۸۰، ۸۴، ۱۵۰، ۲۹۱ -	ناگاناندا (هارشا)، ۱۹۳
۲۹۲، ۳۶۵، ۳۶۶	ناماکیا (نگاه کنید به جنگها)، ۱۴۹، ۱۵۸، ۳۱۶
نمایشنامه‌ی پیامبران، ۲۱۲	ناز (ساعات شرعی، عبادات)، ۲۰۶
نمیان، صنف، ۱۱۱	ناویوس، گنوس، ۱۳۷، ۱۳۸
نوازندگان فلوت، ۸۵، ۱۶۹	ناهارو، بارتولومه د تورس، ۴۱۵
نوازندگان، غرقه‌ی، ۲۶۵، ۲۸۰	نبرد آرگوناتها، ۳۱۶
نوجرگوس، تامس، ۲۶۲	نیریکا، آنتونیو د، ۴۱۵
نوحه‌های کلیسا، ۲۰۷	نجیب زاده‌ها (آریستوفان)، ۷۲
نورپردازی:	نجیب زاده (ترنر)، ۲۵۶
	نرده - اراپ، دستگاه تغییر صحنه، ۳۰۳، ۳۰۴

هر طور شما بخواهید (شکبیر)، ۳۲۸
 هر کس مزاجی دارد (جانسن)، ۳۵۳
 هرکول درآوتا (سنه کا)، ۱۲۳
 هرکول دیوانه (سنه کا)، ۱۲۳
 هرکول عاشق، ۳۷۶
 هرکول، ماجراهای، ۱۱۸
 هرود، ۲۱۲
 هروداس، ۱۱۸
 هروس وینا، ۲۰۸، ۲۶۱
 هفت کودک لارا (کونه وا)، ۴۱۷
 هکیوبا (اوریبید)، ۶۹
 هلسپونتی، صنف، ۱۱۱
 هلند، ۲۴۲، ۲۴۳
 هلن (اوریبید)، ۶۹، ۷۰
 هلنی، تئاتر، ۱۰۹ - ۱۱۸، ۱۶۶، ۱۷۹
 هلیو گابالوس، امپراتور، ۱۲۶
 همسرایان (درام یونانی)، ۷۲ - ۷۹، ۸۲ - ۸۵، ۸۸، ۱۰۷، ۱۴۳
 همسر یکماهه (فلجر)، ۳۵۷
 هملت (شکبیر)، ۳۴۸
 هملت (نقش)، ۳۶۷

همه چیز به خاطر پول (لویتن)، ۳۶۲
 همیگز، جان، ۳۵۲، ۳۶۹
 هند، ۱۸۸ - ۱۹۰، ۲۱۶
 هنسو، درام، ۱۹۳ - ۱۹۶
 هنسویسم، ۱۸۸ - ۱۹۰
 هنری چهارم، قسمت اول و دوم (شکبیر)، ۳۴۸
 هنری پنجم (نقش)، ۳۹۱
 هنری پنجم (شکبیر)، ۳۴۸
 هنری ششم، قسمت اول (شکبیر)، ۳۴۸
 هنری ششم، قسمت دوم و سوم (شکبیر)، ۳۴۸
 هنری هفتم، شاه انگلستان، ۲۶۵، ۲۶۹
 ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۴۲
 هنری هشتم، شاه انگلستان، ۲۶۹، ۲۷۳
 ۳۹۲
 هنری هشتم (شکبیر)، ۳۲۹
 هنری هشتم (نقش)، ۳۶۹
 هنرمندان دیونوسوس، ۱۱۰، ۱۱۸
 هنر شاعری (هوراس)، ۲۹۰
 هنسلو، فیلیپ، ۳۶۲

هنسن، ۱۵۳
 هوپ (تئاتر)، ۳۷۲
 هوتسن، لیلی، ۳۸۰
 هوراس، ۶۲، ۱۳۱، ۲۹۰، ۲۴۶
 هوراس (کرنی)، ۴۶۲
 هورستنس (میان پرده)، ۳۲۱
 هولاند، آرون، ۳۸۱
 هومر، ۵۵، ۱۰۵
 هوسلی، ریچارد، ۳۷۸
 هوئی، سلسله، ۱۱۷
 هیاهوی بسیار برای هیچ (شکبیر)، ۳۴۸
 هیودوم، ۱۸۳، ۱۸۵
 هیپولیت (اوریبید)، ۶۹، ۸۳
 هیستروماتیکس (برین)، ۳۹۵
 هیستروماتیکس (مارستن)، ۳۵۴
 هیستریون (بازیگر)، ۱۳۱، ۱۶۲، ۲۷۶
 هیلاروتراگودیا، ۱۱۸
 هیماسیون (جبه، خرقة)، ۸۹، ۱۱۵
 هیود، تانس، ۳۵۵
 هیود، جان، ۲۵۷

یوستی نیان، امپراتور، ۱۶۴، ۱۸۰، ۱۸۲، ۲۰۳
 یوکوندوس، ۲۹۶
 یونان، درام و تئاتر، ۵۵ - ۱۱۹، ۱۷۲، ۱۷۳
 تأثیرات بر بیژانس، ۱۸۲ - ۱۸۷، ۱۸۷
 تأثیر بر درام رومی، ۱۳۲ - ۱۴۵، ۱۶۶، ۱۶۷
 تأثیر بر رنسانس ایتالیا، ۲۸۳ - ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۳
 تأثیرات بر مصر، ۵۰
 یونانی - رومی، تئاترهای، ۱۱۶
 یوهان، یوهان (هیود)، ۲۵۷

یادداشت‌های صحنه، کارگردانان، ۲۷۵ - ۲۷۷
 یانگ - نی، امپراتور، ۱۹۷
 یانگ، کارل، ۲۱۹

یقینی بر یک شک (لویه دوگا)، ۴۲۰
 یک خدمتکار پاکدامن در محله‌ی پست (میدلتن)، ۳۵۵

یودال، نیکلاس، ۲۷۱، ۳۳۹
 یوردک، «مجموعه‌ی» درام مذهبی، ۲۳۰، ۲۳۸، ۲۵۸، ۲۵۲

چهره در چهره

امیر اسماعیلی

بحثی در هنر، سینما و تأثر از دکتر امیرحسین آریان‌پور، دکتر هوشنگ کاووسی و هوشنگ آزادی‌ور:

مصاحبه با تعدادی از بزرگان و هنرمندان تأثر و سینما: (عزت‌الله انتظامی، علی حاتمی، علیرضا خمسه، پوران درخشنده، داوود رشیدی، غلامحسین نقشبندی و...)

در بحثی از هنر، دکتر آریان‌پور به ما می‌گوید که چگونه انسان برای برآوردن آرمان‌ها و نیازمندی‌های خود صادقانه کار می‌کند، صادقانه خیال می‌بافد و حیات را تحمل‌پذیر می‌کند.

در آینه (نقد و بررسی شعر نادر نادرپور)

تحقیق و گزینش یزدان سلحشور

... او شعر کهن را نیکو می‌سرود و شعرهای نوازش به دل می‌نشست. به قول دکتر شفیعی کدکنی شعر نادرپور زنده‌کننده آیین تصویرگری در شعر خراسانی است. اگر نیای شعری نیما را در پیچیده‌ترین اشعارش - به لحاظ لفظ و نه معنا - خاقانی بدانیم و نیای شعر اخوان را فرخی سیستانی، نیای شعری نادرپور بی‌هیچ تردیدی منوچهری است؛ چنانکه نیای شعری شاملو بیهقی است.

نادرپور نه به لفظ خاقانی دل بست و نه به روانی شعر فرخی و نه به پویایی نثر بیهقی؛ او تصویرگر شد چنانکه منوچهری. در آینه به نقد و بررسی شعر نادر نادرپور می‌پردازد.

دیدارها

بیژن جلالی

دیدارها برگرفته‌ای از شعرهای ۷۸-۱۳۷۵ بیژن جلالی است. در این کتاب پس از مقدمه‌ای از دکتر مهرداد جلالی و اظهار نظر تنی چند از اهل قلم، گفته‌های بیژن جلالی را درباره شعر خودش می‌خوانیم. شعر بیژن جلالی، شکل و ساختار ویژه‌ای دارد. مضمون در شعر جلالی با ترکیب واژه‌ها و اصوات و عباراتی بیان می‌شود که مخاطب نازک‌اندیش شعرش با او پرواز می‌کند. لطافت زبانی و برخوردی بی‌پیرایه با مسایل هستی، از نکات قابل توجه شعر جلالی است. بن‌مایه‌هایی نظیر مرگ، زندگی، شعر، اندوه، جاودانگی در همه دفترهای او دیده می‌شود.

هرمان هسه و شادمانیهای کوچک

هرمان هسه، ترجمه پریسا رضایی و رضا نجفی

هسه در شادمانیهای کوچک به ما می‌آموزد، چگونه هستی را شاعرانه بنگریم و چگونه شادمانه زندگی کنیم. شادمانیهای کوچک دعوت اوست برای شاد زیستن و ارمغانی است برای زندگی معنوی ما و گامی به سوی نیک‌بختی و آرامشی که نویسنده، خود در واپسین دوره زندگانش بدان دست یافته بود.

مترجمان برای پُر بار ساختن این اثر، برگزیده‌ای از اشعار، داستانهای کوتاه، نمونه‌هایی از نامه‌نگاریهای هسه با توماس مان و چندین نقد از هسه‌شناسان و ادبای نامدار جهان را درباره هسه به این مجموعه افزوده‌اند.

شعر و شناخت

دکتر ضیاء موحد

دقتی است در فلسفه ادبیات، نقد ادبی و معرفی شاعران... در بخش فلسفی از مسأله صدق در شعر و تحول نوع و فرد در تاریخ ادبیات و فلسفه بحث می‌شود. در نقد ادبی از شعر بی‌تصویر و سرگذشت شعر سیاسی در غرب و در ایران سخن می‌رود، و نیز شامل تأملاتی است در شعر شاعران ایران.

بخش شناخت اختصاص به معرفی امیلی دیکنسون و سیلویا پلات دارد. در این بخش گذشته از بررسی شعر و شاعری این دو، نمونه‌های گوناگونی نیز از شعر آنان ترجمه شده است. در معرفی سیلویا پلات موضوع بحث اهمیت اسطوره و نیز شگردی است که سیلویا پلات در گره زدن اسطوره با زندگی و زیستن با اسطوره بکار برده است.

خاکی و آسمانی / سرگذشت موسیقیدان نامی آمادئوس موزار

دیوید وایس، ترجمه علی‌اصغر بهرام‌بیگی

این کتاب بیان زندگی و دوران موزار است که به صورت یک رمان تاریخی، زندگی پرفراز و نشیب و سرشار از ماجرا و مبارزه این موسیقیدان بزرگ را آمیخته با پیروزی‌ها و شکست‌های او با زبانی جذاب به تصویر می‌کشد.

داستان زندگی و موسیقی موزار، داستان خلاقیت انسان و وجود طوفانی و پرتلاطم آدمی است بر روی زمین، و افتخاری است که به حق نصیب موزار می‌شود.

از مقدمه نویسنده

... تا آن زمان تنها در آثار عبید زاکانی (رساله تعریفات) دیده بودم که کسی به تفسیر طنزآمیز واژه‌ها پرداخته است. ماه‌ها گذشت تا اینکه یکی از دوستان خوبم که در فرانسه ساکن است با من تماس گرفت و به من نویسنده‌ای به نام «آمبروز بیرس» را معرفی کرد. پرسیدم: این دیگر چه جور جانوری است؟ گفته شد طنزنویسی است که در سال‌های ۱۸۷۰-۱۹۱۰ آثار خود را در ایالات متحده آمریکا چاپ کرده است...

ابراهیم نبوی

یک لب و هزار خنده

عمران صلاحی

«یک لب و هزار خنده» در واقع ادامه «طنزآوران امروز ایران» است و به همان شیوه تنظیم شده، اما برای خود، کتاب مستقلی است. یعنی در حالی که مربوط به «طنزآوران...» می‌شود، هیچ ربطی به آن ندارد! زیرا افرادی که در این کتاب آمده‌اند، هیچ یک در چاپهای مختلف «طنزآوران...» نیامده‌اند، غیر از یک نفر از طریق پارتی‌بازی! در این کتاب هم آثاری از چهل طنزنویس معاصر آمده است و این آثار در قالبهای گوناگون ارائه شده، مانند داستان، مقاله، لطیفه، خاطره، نامه، روایت، سفرنامه و غیره. البته «و غیره» هم خودش یکی از قالبهای طنز است!

شوکران شیرین / طنزآوران امروز جهان

وودی آلن، بوخوالد، تربلر... / ترجمه تقی‌زاده، کوثری، امرایی، سعیدپور، میتر کدخدایان...

در این کتاب پس از مقدمه سید ابراهیم نبوی، داستانهایی از آثار طنزپردازان جهان توسط مترجمین گرانقدری گردآوری شده که هرکدام نوع خاصی از طنز را در خود باز می‌تاباند. در این مجموعه، طنز را از دهان دیگران از مکزیک تا گواتمالا و آرژانتین، از امریکا و کانادا تا آلمان و همین بیخ گوش خودمان ملاحظه می‌کنید تا اتفاقاً معلوم شود که همه طنزپردازان جهان به یک زبان حرف می‌زنند: زبان طنز.

اغلب نویسندگان این مجموعه با ما هم‌روزگارند، از معاصران هستند به جز «جلیل محمدقلی‌زاده».